

Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn / par Arban

Arban, Jean-Baptiste (1825-1889). Compositeur. Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn / par Arban. .

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

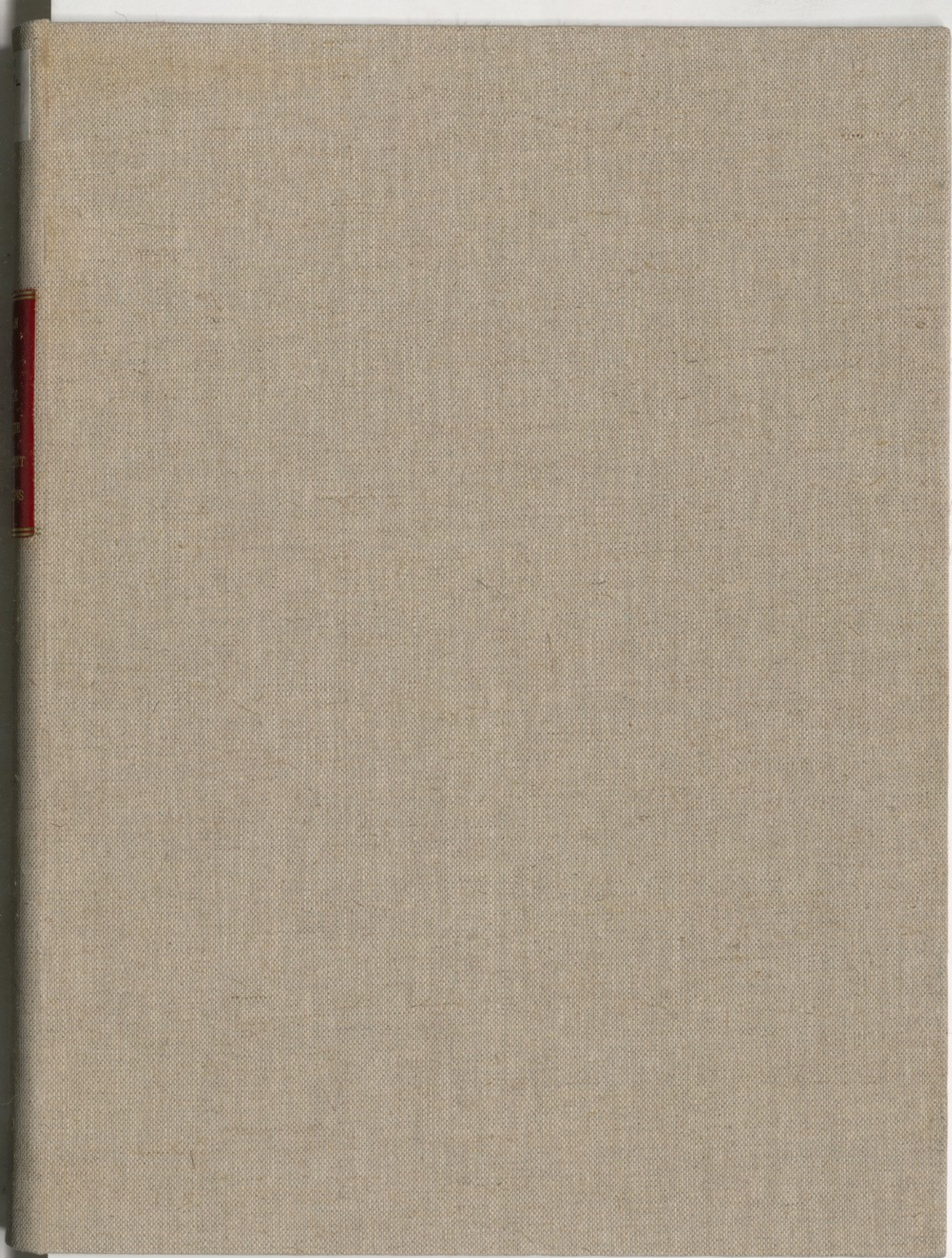
- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

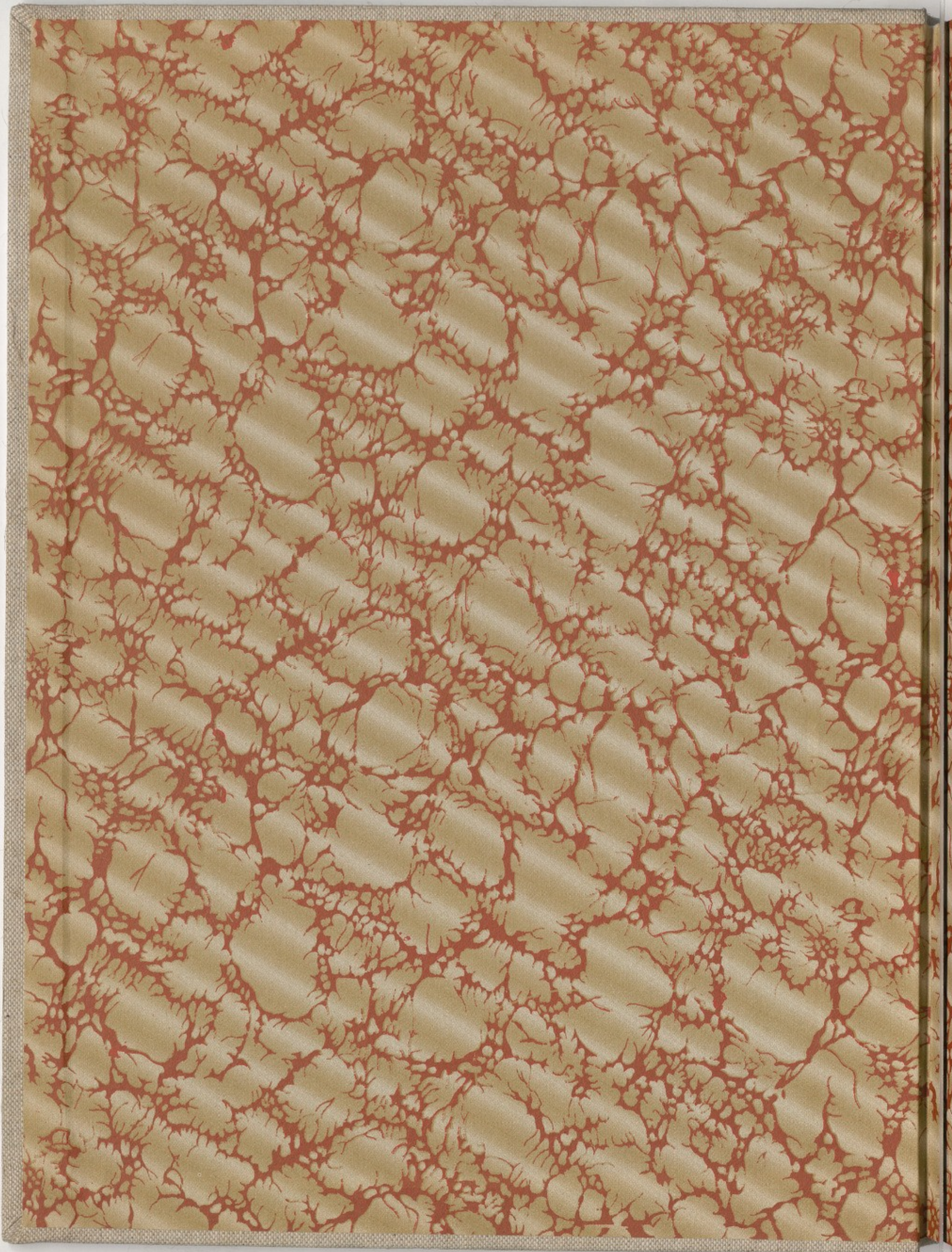
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

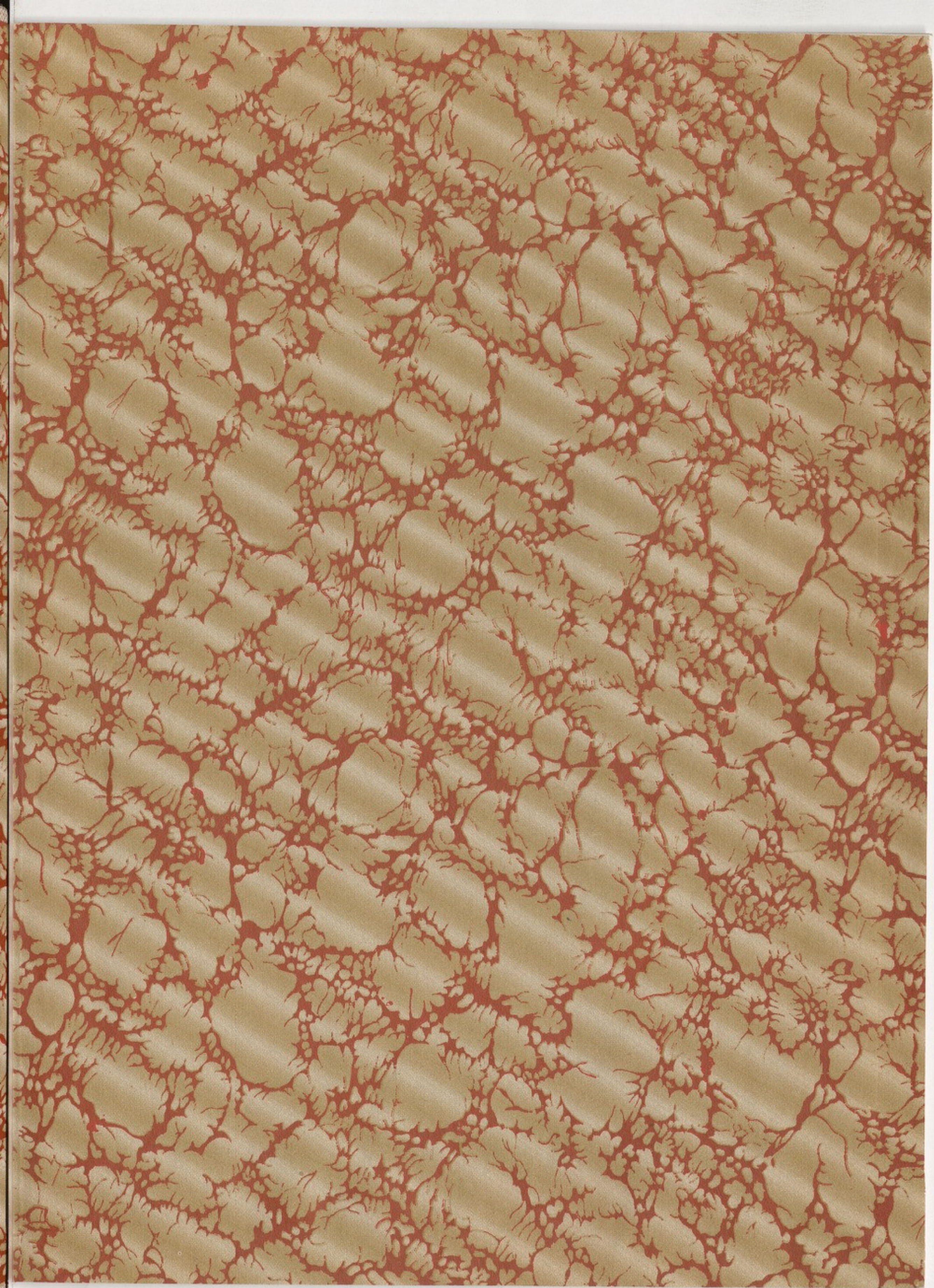
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

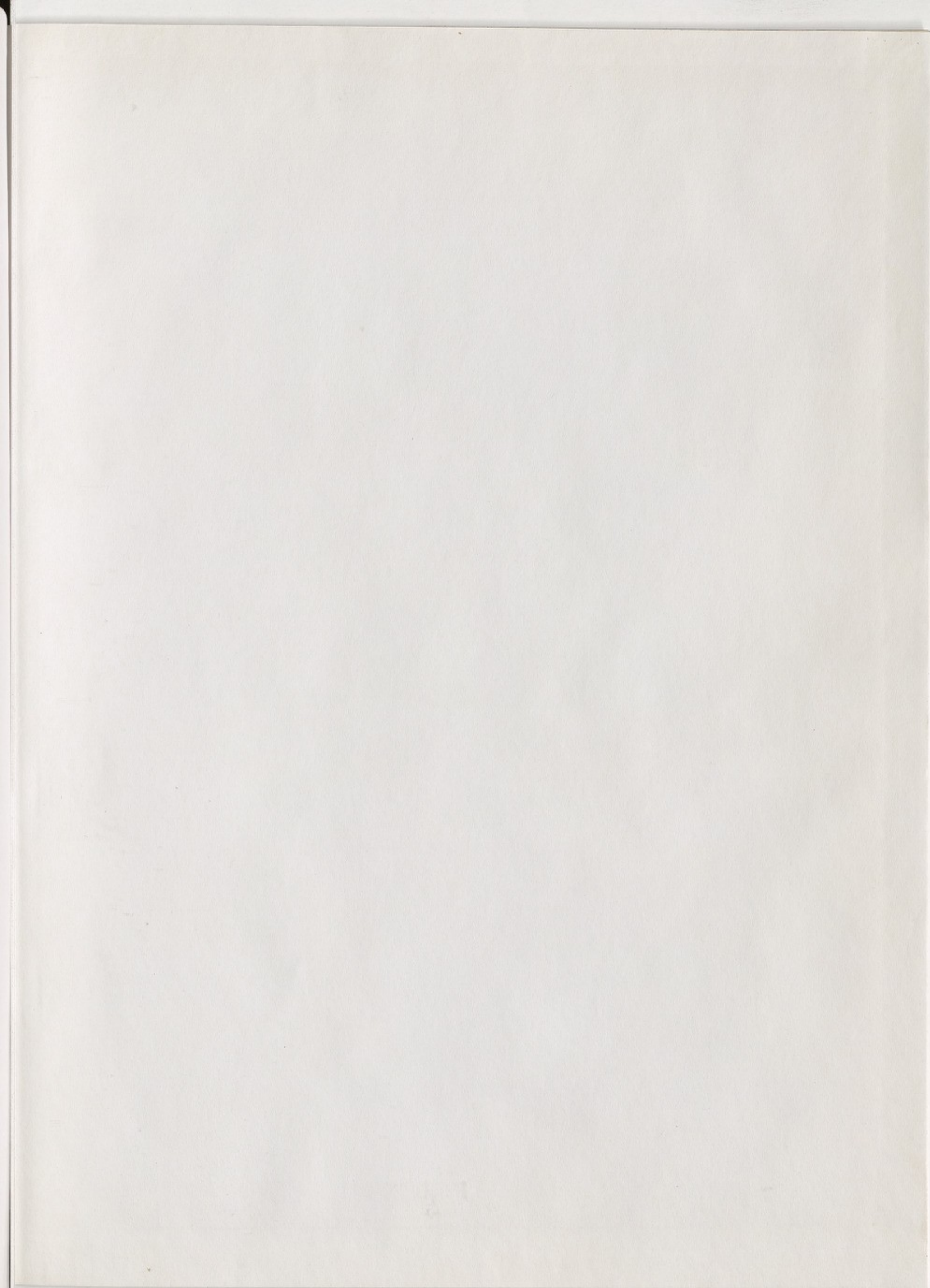
6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

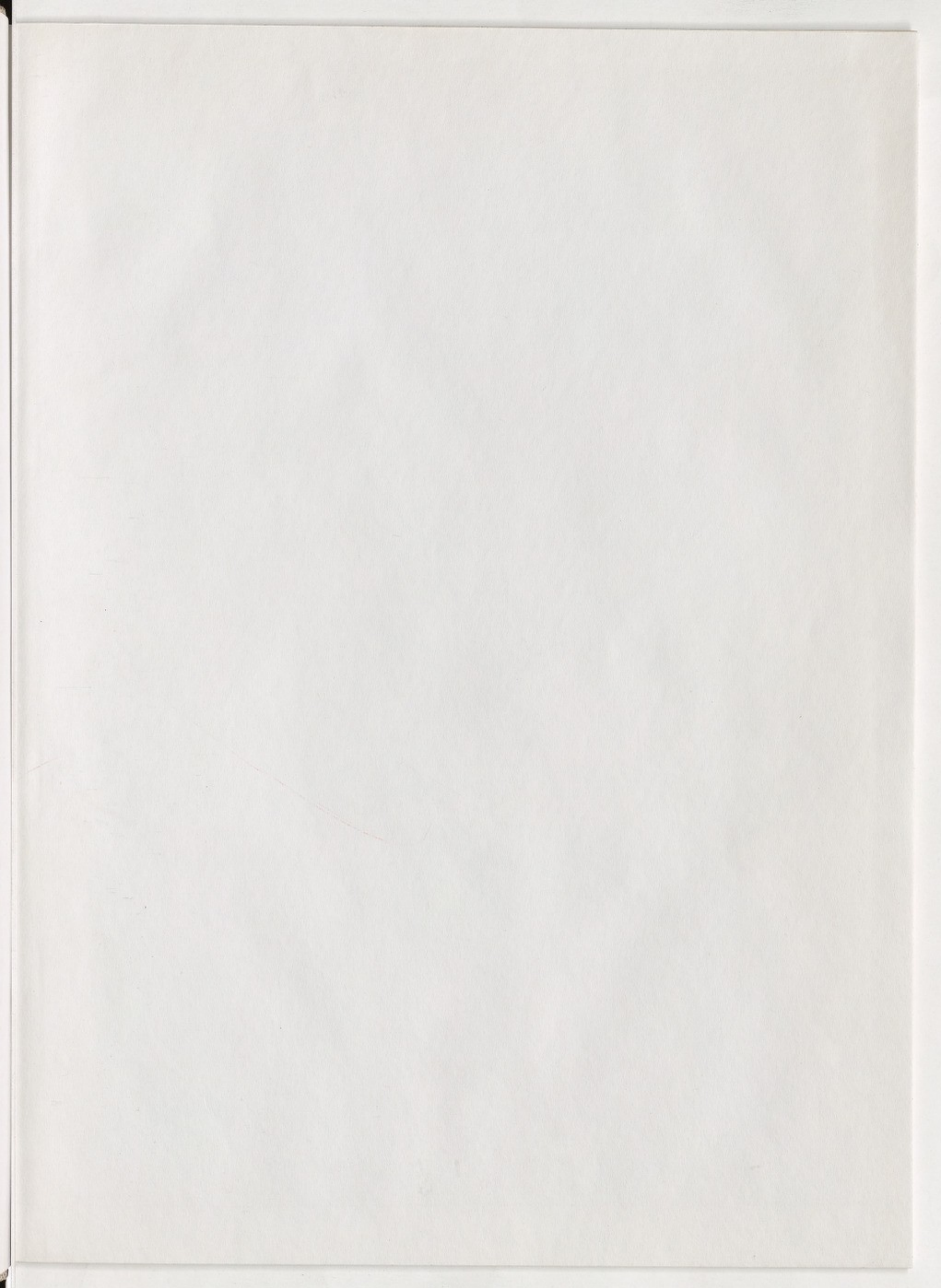
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

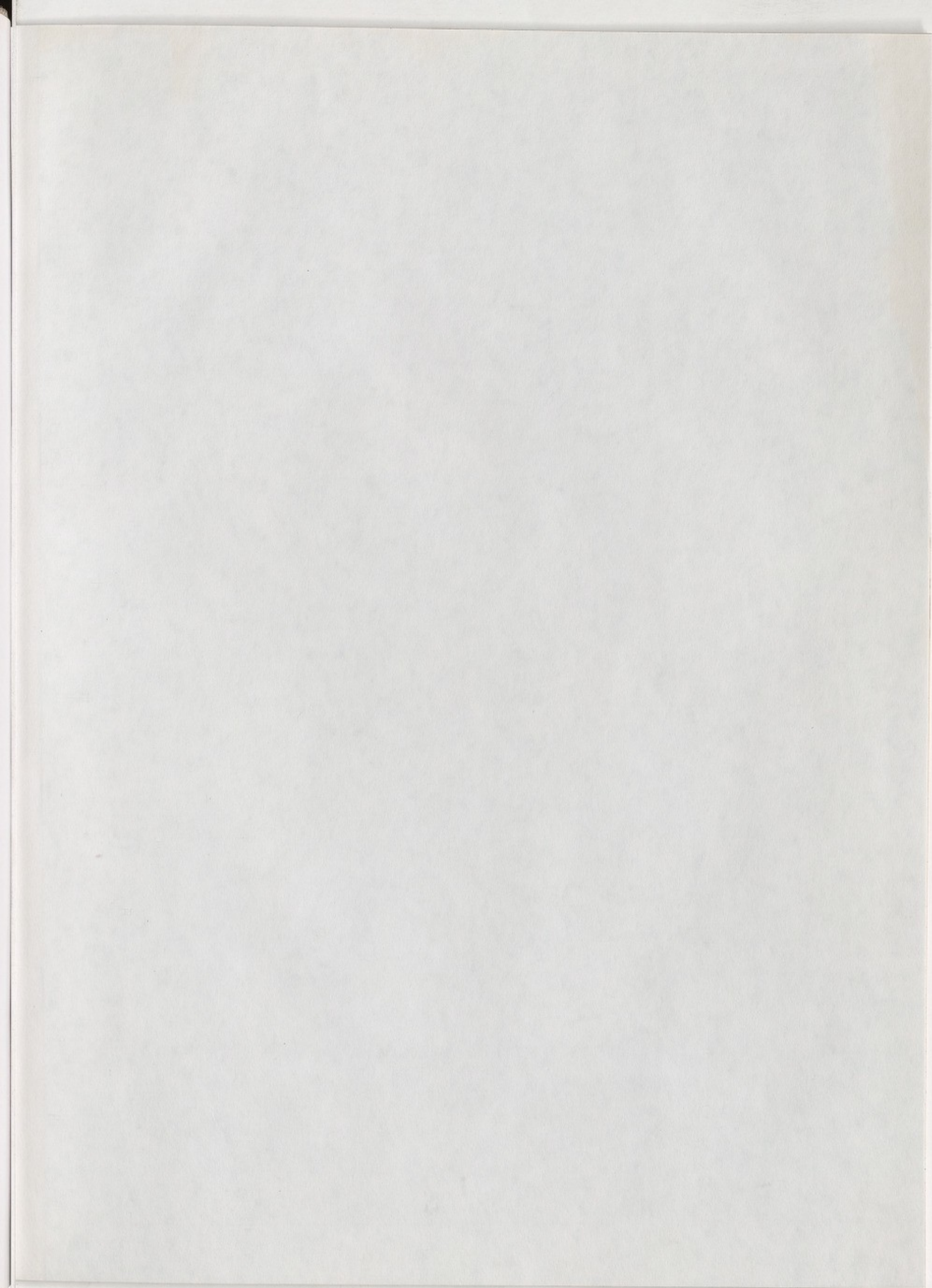












145
VMS-L-1
GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CORNET A PISTONS

ET DE

SAXHORN

PAR

ARBAN

Professeur au Conservatoire impérial de Musique

Prix net : 20 francs

VMS-L
France et Étranger, Paris, LÉON ESCUDIER, Éditeur, 24, rue de Choiseul

ALLEMAGNE — SCHOTT, ÉDITEUR A MAYENCE

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

145

DE

CORNET A PISTONS

ET DE

SAXHORN

COMPOSÉE POUR LE CONSERVATOIRE ET L'ARMÉE

PAR



ARBAN

Professeur au Conservatoire Impérial de Musique



Vm.

FRANCE ET ÉTRANGER

PARIS, LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR

21, RUE DE CHOISEUL, 21

ALLEMAGNE — SCOTT, ÉDITEUR A MAYENCE

Vm.⁸ I. 1.

Rapport du Comité des Études musicales du Conservatoire, sur la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn
de M. ARBAN

Le Comité des études musicales a examiné la Méthode qui lui a été soumise par M. Arban.

Cet ouvrage, comportant des développements considérables, repose sur d'excellentes doctrines et n'omet aucun des enseignements propres à former un bon cornettiste.

C'est, en quelque sorte, le résumé des connaissances acquises par l'auteur, au moyen d'une longue pratique comme professeur et exécutant, et une consécration écrite des résultats exceptionnels dont a été marquée sa carrière de virtuose.

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément, les *staccati* sont sérieusement abordés, ingénieusement analysés et heureusement résolus; les nombreuses leçons qu'y consacre l'auteur ont droit à une mention toute particulière.

Dans la riche série d'enseignements où sont traitées toutes les autres questions musicales, on remarque également une intelligence approfondie des difficultés et un tact parfait à en triompher. La dernière partie de l'ouvrage renferme une longue suite d'études aussi intéressantes par le fond que par la forme, et se termine par une collection de solos qui sont comme la mise en œuvre de ce qui a été enseigné précédemment; dans ces études et dans ces solos brillent les qualités éclatantes et solides à la fois dont l'auteur a si souvent fait preuve.

En conséquence, le Comité, rendant hommage au mérite et à l'utilité de la Méthode dont M. Arban est l'auteur, n'hésite pas à l'approuver, ainsi qu'à l'adopter pour l'enseignement au Conservatoire.

AUBER,

MEYERBEER, KASTNER, A. THOMAS, REBER, BAZIN,
BENOIST, DAUVERNÉ, VOGT, PRUMIER, ÉMILE PERRIN,

ÉDOUARD MONNAIS,
Commissaire Impérial.

A. DE BEAUCHESNE,
Secrétaire.

AVANT - PROPOS



Il peut paraître étrange ou superflu de venir prendre la défense du cornet à pistons, aujourd'hui que cet instrument a fait ses preuves dans l'orchestre et dans le solo; qu'il n'est pas moins indispensable au compositeur ni moins aimé du public que la flûte, la clarinette, et même le violon; aujourd'hui enfin qu'il a définitivement conquis le rang élevé que lui assignent la beauté de son timbre, la perfection de son mécanisme et l'immensité de ses ressources.

Mais il n'en a pas été toujours ainsi; le cornet a eu des commencements plus modestes, et il n'y a pas encore beaucoup d'années que les masses l'accueillaient avec une superbe indifférence, en même temps que le bataillon sacré de la routine contestait ses qualités, et s'efforçait d'en proscrire l'application; phénomène qui, d'ailleurs, ne manque jamais de se produire, à l'origine de toute invention nouvelle, si excellente soit-elle, et dont l'apparition du saxhorn et du saxophone, instruments plus jeunes que le cornet, a fourni une éclatante et nouvelle preuve.

Les premiers musiciens qui jouèrent du cornet à pistons furent en général des cornistes et des trompettistes. Chacun y apporta le cachet de ses goûts, de ses facultés, de ses habitudes, et je n'ai pas besoin d'ajouter qu'une exécution née d'éléments incomplets autant qu'hétérogènes, laissa bien longtemps à désirer, et offrit pendant une période assez prolongée le triste spectacle des lacunes, des défaillances et des défauts les plus choquants.

Peu à peu les choses se modifièrent dans un sens favorable; l'on vit surgir des exécutants véritablement dignes du nom d'artistes. Cependant, quelque brillantes que fussent ces individualités, elles ne purent se soustraire au vice de leur origine, c'est-à-dire au manque absolu d'ensemble et de direction. Chez ceux-ci on admira une agilité extrême, ceux-là se firent applaudir par l'expression de leur jeu; les uns furent cités pour leurs lèvres, les autres pour leur facilité à monter, d'autres enfin, pour l'éclat ou le volume de leur son; ce fut, si je puis parler ainsi, le règne des spécialités; mais on ne voit pas qu'un seul des cornettistes en vogue à cette époque, ait songé à réaliser ou se soit proposé d'acquérir la somme des qualités qui seules constituent les grands artistes.

C'est là le point sur lequel je voulais insister et particulièrement appeler l'attention. De nos jours, on a unanimement reconnu l'insuffisance des anciens virtuoses, comme aussi l'insuffisance de leur enseignement. Ce que l'on veut, c'est une exécution, c'est un enseignement méthodique; il ne suffit pas de bien chanter ou de bien faire la difficulté, il faut faire également bien l'un et l'autre; en un mot, il faut que le cornet à pistons, de même que la flûte, la clarinette, le violon et la voix, ait ce beau style et cette grande école dont quelques professeurs, et en particulier le Conservatoire, ont conservé le précieux dépôt et les saines traditions.

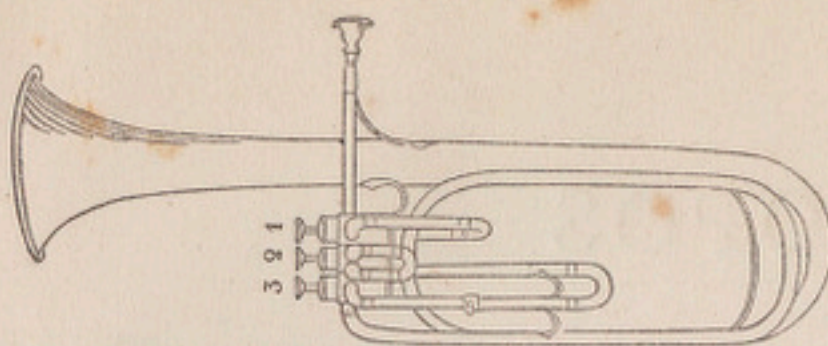
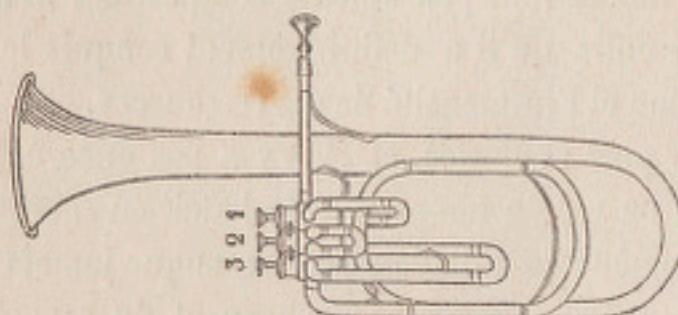
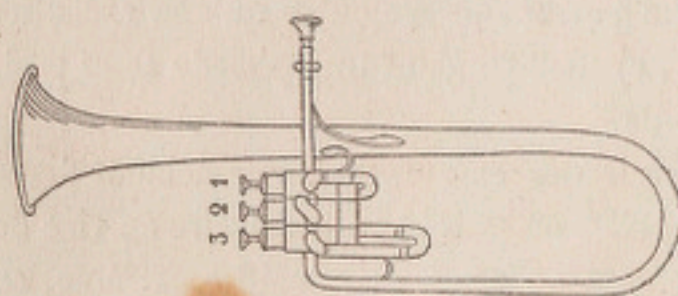
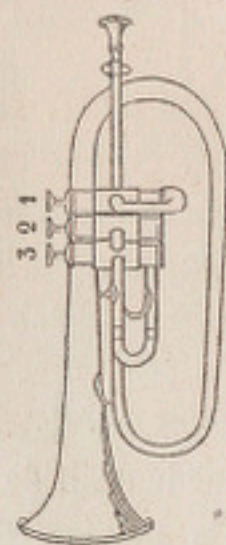
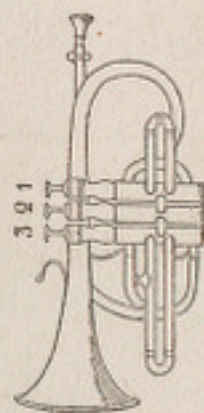
Tel est le but que je n'ai cessé de poursuivre dans ma carrière déjà longue; et si de nombreux, d'éclatants succès, devant les juges les plus compétents comme devant les auditeurs les plus difficiles (1), me donnent le droit de croire que j'en ai approché d'assez près, je ne montrerai pas de présomption, en abordant avec confiance la mission délicate de transmettre à d'autres le fruit de l'étude la plus approfondie et de la pratique la plus assidue. Il y a déjà d'ailleurs bien longtemps que je professe, et ce livre n'est en quelque sorte que le résumé d'une expérience longuement acquise et chaque jour perfectionnée.

Mes explications seront aussi brèves et aussi claires que possible, car je veux instruire l'élève, et non pas l'effrayer. On ne lit pas toujours les longues pages de texte, et il y a tout profit à les remplacer par des exercices et des exemples. Voilà les richesses que j'ai cru ne jamais pouvoir trop accumuler, les sources auxquelles j'ai cru ne pouvoir jamais puiser d'une main trop large, comme on s'en apercevra, du reste, à l'importance de ce volume, car on y doit trouver, à mon sens, la solution de toutes les difficultés et de tous les problèmes.

Je me suis constamment appliqué à composer des études mélodiques, et généralement à rendre l'étude de l'instrument aussi agréable que possible; en un mot, à conduire sans qu'il se décourage, l'élève jusqu'aux dernières limites de l'exécution, du sentiment et du style qui doivent caractériser la nouvelle école.

J. B. ARBAN.

(1) Les résultats que j'ai obtenus en France, en Allemagne et en Angleterre, plaident victorieusement la cause du cornet à pistons et démontrent que celui-ci peut le disputer aux instruments les plus aimés. En 1848, je me fis entendre à une séance de la Société des Concerts du Conservatoire, où je jouai le fameux air de flûte composé par Bœhm sur un thème suisse, et dans lequel sont, comme on sait, entassées à plaisir les plus inextricables difficultés; à partir de ce jour, je puis dire que le cornet à pistons prit place à côté des instruments classiques. C'est dans ce morceau que je fis entendre le coup de langue de flûte en staccato binaire, ainsi que le staccato ternaire, dont je suis le *premier* à avoir fait l'application au cornet à pistons.



POUR CHACUNE DES SEPT LONGUEURS OBTENUES SUR LES INSTRUMENTS A TROIS PISTONS DESCENDANTS.

a vide.

Le 2^{me} piston baisse d'un $\frac{1}{2}$ ton.

Le 4^{er} piston baisse d'un ton.

Les 1^{er} et 2^{me} pistons baissent d'un ton et $\frac{1}{2}$. ou le 3^{me} seul.

Les 2^{me} et 3^{me} pistons baissent de 2 tons.

Les 1^{er} et 3^{me} pistons baissent de 2 tons et $\frac{1}{2}$.

Les 1^{er} 2^{me} et 3^{me} pistons baissent de 3 tons.

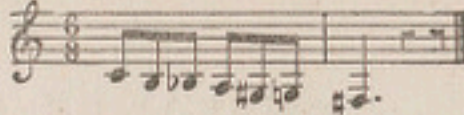
Gamme chromatique.

ÉTENDUE DU CORNET A PISTONS ET DU SAXHORN

Ainsi que l'indique la tablature, les instruments à trois pistons descendants ont une étendue chromatique de deux octaves $1/2$, qui, pour le cornet aussi bien que pour le saxhorn, va du *fa* dièse au-dessous des lignes, jusqu'au contre *ut* au-dessus des lignes. Mais il n'est pas donné à tout le monde de parcourir avec facilité cette étendue toute entière.

Il faut donc, quand on écrit pour ces instruments, fût-ce même un solo, ne pas atteindre aux dernières limites de l'échelle indiquée sur la tablature. Généralement MM. les chefs de musique font monter les instruments dans des régions trop élevées. Il en résulte que l'artiste perd la belle qualité de son de l'instrument et qu'il finit par manquer les choses les plus simples, même quand il joue dans le médium. Pour obvier à cet inconvénient, il convient de travailler avec constance l'instrument dans toute son étendue et de s'appesantir plus particulièrement sur le chapitre consacré à l'étude des divers intervalles.

L'étendue la plus facile à parcourir commence à l'*ut* grave pour continuer jusqu'au *sol* au-dessus des lignes. On peut assez facilement monter jusqu'au *si* bémol, mais le *si* naturel et l'*ut* ne doivent s'employer que très-rarement.

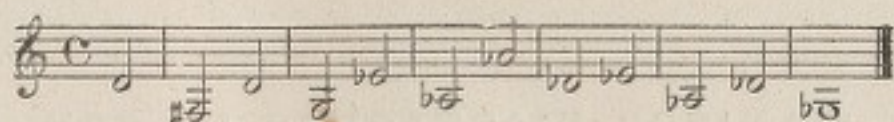
Quant aux notes qui existent au-dessous de l'*ut*, c'est-à-dire  elles n'offrent pas de grandes difficultés, bien que certains artistes éprouvent parfois beaucoup de peine à les faire sortir avec plénitude; ces notes sont cependant fort belles quand on les possède bien.

CORNET A PISTONS EN UT

Il est indispensable de jouer le cornet à pistons en *ut* et en *si* naturel aussi bien que le cornet en *si* bémol, car ils peuvent rendre de très-grands services dans les orchestres, surtout quand on est appelé à jouer des parties de trompettes. Comme instrument solo, le cornet en *ut* est des plus brillants et possède même un timbre plus distingué que celui en *si* bémol. Dans les théâtres consacrés aux représentations lyriques, on ne saurait s'en passer, à cause des transpositions qui y deviennent beaucoup plus faciles que sur le cornet à pistons en *si* bémol, et surtout en raison de la sûreté avec laquelle on peut atteindre les sons les plus aigus.

Si l'orchestre joue en *si* naturel ou en *mi* majeur, il convient de jouer avec le cornet en *si* naturel. Si l'orchestre joue en *ut* ou en *fa*, alors prenez le cornet en *ut*. Quant au cornet en *la*, il correspond assez mal aux tons que je viens d'indiquer pour l'orchestre, et son emploi ne ferait, en général, que créer des difficultés.

le troisième ; mais comme cette opération est impraticable, il devient nécessaire d'y suppléer par l'artifice indiqué ci-dessous, c'est-à-dire de compenser le manque de longueur des tubes, en tirant la coulisse d'accord avec le pouce de la main gauche ; sans cette précaution, toutes les notes ci-après seraient trop hautes.



Il n'est pas difficile de descendre ces notes au moyen des lèvres, mais c'est au prix de la qualité du son. Il vaut donc mieux, dans les mouvements lents, pour conserver au son tout son éclat, se servir de la coulisse d'accord comme compensateur.

POSITION DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

L'embouchure doit se poser au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre inférieure et un tiers sur la lèvre supérieure, c'est du moins la position que j'ai adoptée pour moi-même, et que je crois la meilleure.

Les cornistes posent généralement l'embouchure deux tiers sur la lèvre supérieure et un tiers sur la lèvre inférieure, ce qui est justement le contraire de ce que je viens d'indiquer pour le cornet ; mais il ne faut pas oublier qu'il y a de grandes différences dans la conformation de l'instrument comme dans la manière de le tenir ; et ce qui peut très-bien convenir au cor est d'un mauvais effet avec le cornet. Ainsi, que doit-on désirer dans la position du cornet à pistons ? qu'il soit bien horizontal ; eh bien, si on plaçait l'embouchure comme on a coutume de le faire pour le cor, l'instrument aurait une tendance à tomber, comme si on jouait de la clarinette.

Il y a des professeurs qui ont pour habitude de changer la position d'embouchure de tous les élèves qui s'adressent à eux. J'ai rarement vu ce système réussir ; à ma connaissance, plusieurs artistes, possédant déjà un talent remarquable, ont essayé de ce que nous appelons au Conservatoire le système orthopédique, lequel consiste à redresser les embouchures mal placées. Je dois dire que ces mêmes artistes, après avoir perdu plusieurs années à travailler inutilement d'après ce système, furent obligés d'en revenir à placer leur embouchure dans la position primitive, car aucun n'avait obtenu de bons résultats, quelques-uns même ne pouvaient plus jouer du tout.

Je conclus de ceci que, lorsqu'un artiste a mal commencé, il doit seulement chercher à se perfectionner, mais non à changer son embouchure de place, surtout s'il est déjà d'une certaine force, attendu qu'il ne manque pas de virtuoses qui jouent parfaitement et qui ont même un très-beau son, tout en posant leur embouchure sur le côté et même dans les coins de la bouche. Tout ce que l'on peut faire, c'est de se mettre en garde contre ce défaut. En somme, et pour me résumer, il n'y a aucune règle absolue pour la pose de l'embouchure, car tout dépend de la conformation de la bouche et de la régularité des dents.

L'embouchure une fois posée, il ne faut plus la déranger ni pour monter, ni pour descendre ; on doit obtenir ces résultats par la flexibilité des lèvres. Il serait impossible d'exécuter de certains passages, si on était obligé de changer l'embouchure de place pour prendre avec rapidité une note grave après une note élevée.

Pour faire sortir les notes hautes, il est nécessaire d'opérer une certaine pression sur les lèvres, de manière à leur donner une tension proportionnée au degré de la note qu'on veut obtenir ; les lèvres étant ainsi tendues, les vibrations deviennent plus courtes, et par conséquent les sons plus élevés.

Pour descendre, il faut, au contraire, appuyer l'embouchure plus légèrement, afin de donner plus d'ouverture au passage de l'air ; les vibrations étant alors plus lentes par l'effet du relâchement des muscles, on obtient des sons graves conformes au degré d'ouverture que l'on donne aux lèvres.

Il ne faut jamais ramener les lèvres en avant ; il faut, au contraire, tirer les coins de la bouche : par ce moyen, on obtient un son beaucoup plus ouvert. Lorsque les lèvres commencent à être fatiguées, il ne faut jamais forcer les sons ;

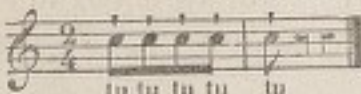
jouez alors plus piano; car, en jouant fort, les lèvres se gonflent, et il devient impossible de faire sortir une note. On doit cesser de jouer quand les muscles commencent à se paralyser; il y aurait folie à continuer, attendu qu'il s'ensuivrait peut-être des courbatures de lèvres qui pourraient durer fort longtemps.


MANIÈRE D'ATTAQUER LE SON


Il ne faut pas perdre de vue que l'expression : coup de langue n'est qu'un mot de convention; la langue, en effet, ne donne pas de coup; car, au lieu de frapper, elle opère, au contraire, un mouvement en arrière; elle remplit seulement l'office d'une soupape.

Il faut se rendre bien compte de cet effet, avant de poser l'embouchure sur les lèvres. La langue doit être placée contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à ce que la bouche soit hermétiquement fermée. Au moment où la langue se retire, la colonne d'air, qui fait pression sur elle, se précipite violemment dans l'embouchure et produit le son.

La prononciation de la syllabe *tu* sert à déterminer l'attaque du son. Cette syllabe peut être prononcée avec plus ou moins de douceur, suivant le degré de force que vous voulez donner à votre attaque. Lorsque sur une note il y a un

point allongé  cela indique que le son doit être fort court; vous devez alors prononcer la syllabe

tu avec beaucoup de sécheresse. Lorsque, au contraire il n'y a qu'un point  vous devez prononcer cette syllabe avec plus de douceur, de manière que les sons, quoique détachés, se lient bien entre eux. Quand,

sur une succession de notes, on met des points au-dessus desquels il y a un coulé  vous

devez invariablement poser la première note avec un *tu* très-doux, et lui substituer ensuite la syllabe *du*, par la raison que cette syllabe, tout en articulant chaque note, les lie parfaitement entre elles. (C'est ce que l'on nomme le coup de langue dans le son.)

Il n'y a que ces trois manières d'attaquer, c'est-à-dire de séparer les sons; plus tard, je ferai connaître les autres articulations. Pour le moment, il n'y a lieu de connaître et d'étudier que le coup de langue simple, car de ce point de départ dépend entièrement le succès d'une bonne exécution.

Comme je l'ai dit plus haut, la manière d'attaquer le son laisse voir immédiatement si vous avez un bon ou un mauvais style. La première partie de cette méthode est entièrement consacrée à ce genre d'études; je ne passerai aux coulés que quand l'élève saura parfaitement attaquer et poser le son.

MANIÈRE DE RESPIRER

L'embouchure une fois placée sur les lèvres, la bouche doit s'entr'ouvrir sur les côtés, et la langue se retirer pour laisser pénétrer l'air dans les poumons. Le ventre ne doit pas se gonfler, il doit, au contraire, remonter au fur et à mesure que la poitrine grossit par l'effet de l'aspiration.

La langue doit alors s'avancer contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à fermer hermétiquement la bouche, comme le ferait une soupape chargée de maintenir la colonne d'air dans les poumons.

Au moment où la langue se retire, l'air qui faisait pression sur elle se précipite dans l'instrument et détermine les vibrations qui produisent le son. Le ventre alors doit reprendre doucement sa position primitive, en suivant le décroissement que la poitrine opère par l'effet de la diminution de l'air dans les poumons.

La respiration doit être subordonnée à la longueur des traits que l'on veut exécuter ; plus un trait est long et plus il faut *aspirer* abondamment. Dans les phrases courtes, une respiration trop forte et trop souvent répétée produit une suffocation occasionnée par le poids de la colonne d'air qui pèse trop lourdement sur les poumons. Il faut donc de bonne heure apprendre à bien ménager sa respiration, afin d'arriver au bout d'une longue phrase, en donnant au son toute sa puissance et sa fermeté.

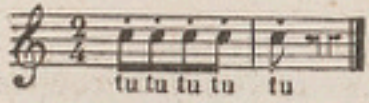
DU STYLE

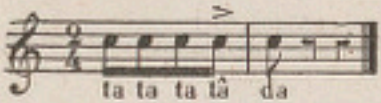
DÉFAUTS A ÉVITER

La première chose dont il y ait lieu de s'occuper, c'est de bien poser le son. C'est là le point de départ de toute bonne exécution, et un musicien dont l'émission est vicieuse ne sera jamais bon artiste.


Dans le piano aussi bien que dans le forte, l'attaque du son doit être franche, nette, immédiate. Il faut, en attaquant, toujours articuler la syllabe *tu* et non point la syllabe *doua*, comme un très-grand nombre d'exécutants ont coutume de faire. Cette dernière articulation fait prendre le son en dessous et lui donne une émission pâteuse et désagréable.

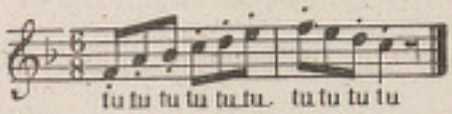
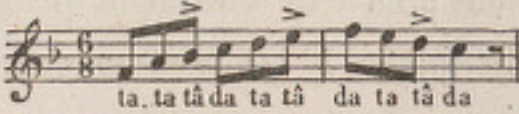
Après la pose du son, l'exécutant devra surtout s'attacher à posséder un bon style. Je ne veux point parler ici de cette qualité suprême qui est le point culminant de l'art et que possèdent si peu de virtuoses, même parmi les plus renommés et les plus habiles, mais simplement d'une qualité plus modeste dont l'absence arrêterait tout progrès, annihilerait tout résultat. Le naturel, la correction, l'exécution de la musique telle qu'elle est écrite, le phrasé dans le genre et le sentiment du morceau, voilà des mérites qui doivent assurément faire l'objet d'une aspiration constante de la part de l'élève, mais il ne doit espérer y atteindre qu'après s'être imposé rigoureusement la loi d'observer les valeurs. Le défaut contraire est si commun, surtout parmi les musiciens de régiment, que je crois devoir passer en revue les abus auxquels il peut donner lieu, en indiquant les moyens de s'en préserver.

Ainsi, par exemple, dans une mesure à deux-quatre, composée de quatre croches que l'on doit exécuter avec la plus grande égalité en prononçant  on trouve généralement le moyen d'allonger et d'écraser la qua-

trième croche en prononçant  Si dans ce même rythme un morceau commence par une croche en levant, on donne alors trop d'importance à cette première note, qui, par le fait, n'a pas plus de valeur que les autres.

Il faut exécuter ainsi, en séparant chaque note :  au lieu d'allonger la première, ainsi qu'il suit :

 Dans la mesure à six-huit, les mêmes errements existent. On allonge la sixième croche de chaque mesure, trop heureux encore quand on n'exécute pas ces six croches en sautillant.

On doit exécuter ainsi :  au lieu de :  d'autres artistes font

encore comme s'il y avait des croches pointées suivies de doubles croches :



Le lecteur peut voir, par ce qui précède, combien une mauvaise articulation peut influencer sur l'exécution; il ne faut pas se dissimuler que la langue étant à peu près aux instruments de cuivre ce que l'archet est au violon, si vous articulez d'une manière inégale, vous transmettez aux notes émises dans l'instrument, les syllabes prononcées d'une façon inégale et boiteuse, et les fautes de rythme qu'elles contiennent.

Dans les accompagnements, on a aussi, parfois, une manière détestable de faire les contre-temps. Ainsi, dans la mesure à trois-quatre, on doit exécuter chaque note avec la plus grande égalité, sans allonger ni raccourcir une des deux notes qui composent ce genre d'accompagnement. Exemple :



l'habitude :

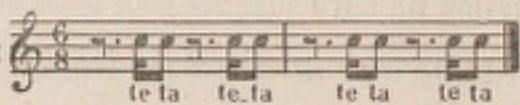


contre-temps, laquelle consiste à faire entendre la première note du contre-temps, comme si c'était une double croche,

au lieu de donner la même valeur aux deux notes qui le composent. On doit exécuter ainsi :



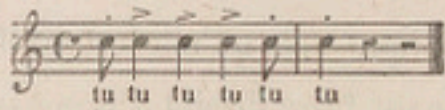
et non comme l'indique l'exemple suivant :



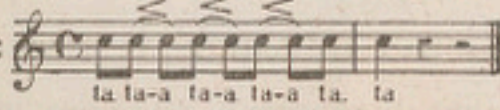
Dans l'exécution des syncopes, il existe aussi généralement un défaut capital, surtout dans les régiments, qui consiste à faire sentir la deuxième partie de la note syncopée.

Une syncope doit être traduite, mais il ne faut pas faire entendre sa terminaison davantage que si, au lieu d'être une syncope, c'était une note frappée sur le temps fort.

Il faut l'exécuter en prononçant ainsi :

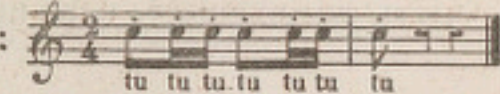


et non pas en prononçant :

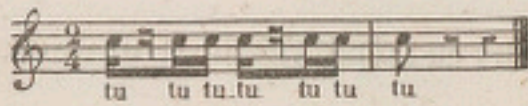


Il n'y a pas de raison pour que le milieu d'une syncope soit entendu avec plus de force que l'attaque de cette même note. L'essentiel consiste à faire entendre distinctement son point de départ, et à soutenir cette même note pendant toute sa valeur, sans l'enfler vers le milieu.

Il faut exécuter l'exemple suivant avec une égalité mécanique, en prononçant sans presser :



Observez bien, en outre, que la première croche doit être séparée des deux doubles croches, comme s'il y avait entre elles un quart de soupir. Exemple :



et non pas comme on en a l'habitude, en traînant sur la

première note, et en produisant un mauvais coup de langue, ainsi qu'il suit :



vous apprendrez la manière d'exécuter les mêmes traits en coup de langue, mais il faut préalablement exercer la langue à prononcer avec beaucoup de légèreté toute espèce de rythme, sans avoir recours à ce genre d'articulation.

En dehors des défauts de rythme qui viennent d'être signalés, il existe beaucoup d'autres défauts; presque tous peuvent se rapporter à une ambition-mal dirigée, à un goût douteux, à une fâcheuse tendance aux exagérations. Bien des artistes se figurent qu'ils font preuve de sentiment quand ils ont enflé des sons par saccade, et qu'ils ont abusé d'un tremblement produit au moyen du cou, et qui laisse entendre un certain *ou ou ou* des plus désagréables.

L'oscillation du son s'obtient sur le cornet, de la même manière que sur le violon, par un léger mouvement de la main droite; ce genre d'effet produit une grande sensibilité, mais il faut se garder d'en faire abus, car son emploi trop fréquent deviendrait un grave défaut.

Même observation en ce qui concerne le *portamento* précédé d'une petite note ; il y a des artistes qui ne peuvent pas faire quatre notes sans y introduire un ou deux *portamento* ; c'est là une manière déplorable qu'il convient de signaler, ainsi que l'abus du *gruppetto*.

En terminant le paragraphe où j'ai passé en revue les défauts les plus saillants et les plus fréquents qu'engendre un mauvais style (en indiquant la manière d'y remédier), je prends l'engagement de revenir avec insistance sur ce sujet chaque fois que s'en présentera l'occasion. Les mauvaises habitudes sont généralement trop enracinées chez les musiciens qui jouent des instruments de cuivre, pour céder à un seul avertissement, et on ne saurait leur faire une assez rude guerre.

EXPLICATION SUR LES PREMIÈRES ÉTUDES

N° 1. Attaquez le son en prononçant la syllabe *tu*, et soutenez-le bien en lui donnant tout l'éclat et toute la force possibles.

On ne doit, en aucune circonstance, gonfler les joues ; les lèvres ne doivent faire aucun bruit dans l'embouchure, ainsi que beaucoup de personnes se le figurent. Le son se forme de lui-même ; on doit seulement le bien attaquer, en tendant les lèvres, afin qu'il soit à sa hauteur, et non pas au-dessous de son diapason, car, alors, il en résulterait un son désagréable et faux.



Les numéros 7 et 8 indiquent toutes les notes qui se font en employant les mêmes pistons. Les numéros 9 et 10, en passant dans tous les tons, sont destinés à compléter l'ensemble des doigtés, de manière à ne plus être obligé de marquer les numéros des pistons sous chaque note. Il faut donc jouer les deux premières leçons pendant assez longtemps, pour être bien au courant du doigté de l'instrument.

Je n'indiquerai désormais que les doigtés qui donnent quelques facilités. Dans toutes les leçons, jusqu'au n° 50, il faut constamment attaquer chaque son et donner à chaque note leurs valeurs véritables ; toutes les premières études sont composées dans ce but.

DES SYNCOPES

(Page n° 23)

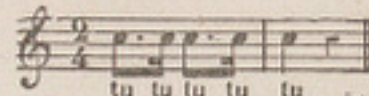
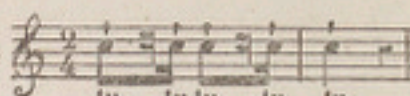
La syncope est une note qui, au lieu d'être placée sur le temps fort, se place sur le temps faible. On doit la soutenir pendant toute la durée de sa valeur, en faisant bien sentir son point de départ ; mais il ne faut, en aucun cas, faire entendre par saccade la deuxième partie de sa valeur.

On doit exécuter ainsi :  et non pas ainsi : 

ÉTUDES EN CROCHES POINTÉES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

(Page n° 26)

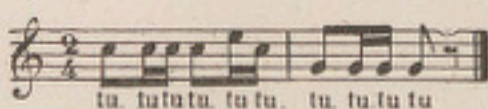

Dans ces études, la croche pointée doit être soutenue pendant toute sa valeur ; il faut se garder de remplacer le point par un silence.

On doit exécuter ainsi :  et non pas comme s'il y avait : 



ÉTUDES COMPOSÉES DE CROCHES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

(Page n° 28)



Pour donner plus de légèreté à ces études, il faut que la première croche soit attaquée avec plus de sécheresse que ne l'indique sa valeur ; on doit l'exécuter comme une double croche, en observant un silence entre elle et les deux doubles croches qui la suivent.

On écrit ainsi :  et l'on doit exécuter ainsi : 

Il en est de même quand une croche, au lieu de précéder, suit les doubles croches.

On écrit ainsi :  et l'on doit exécuter ainsi : 

On écrit ainsi :

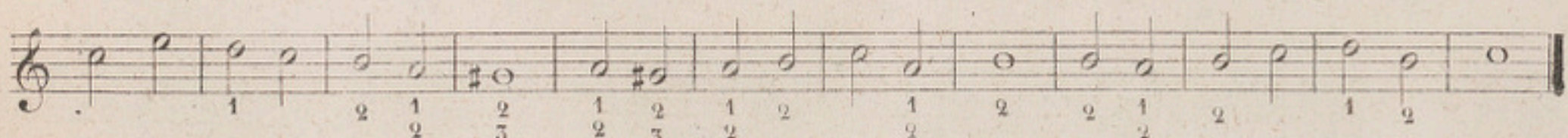
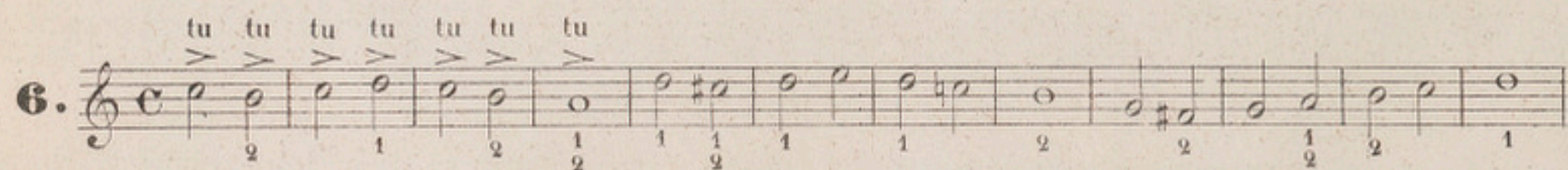
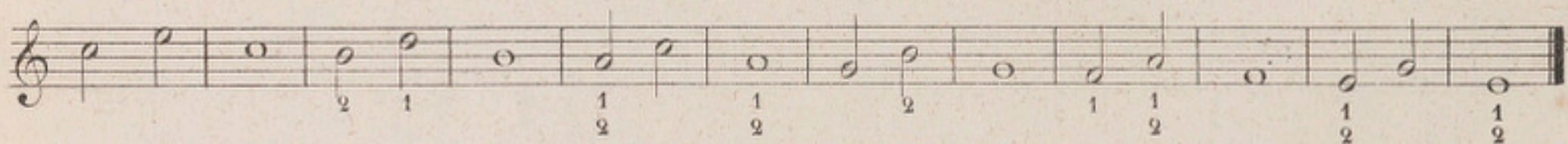
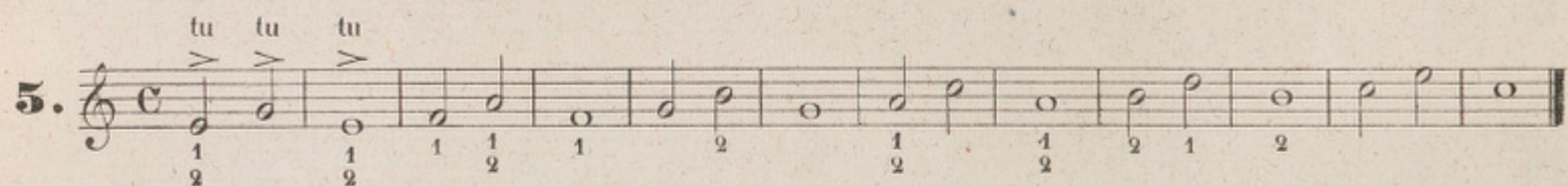
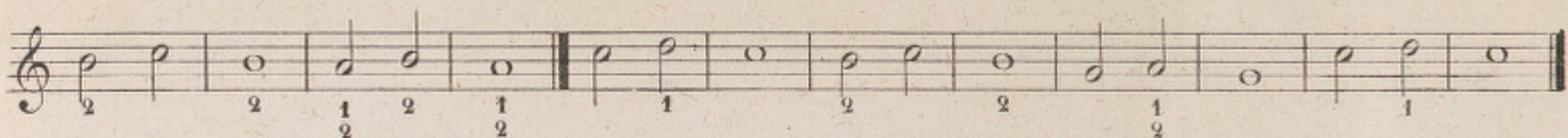
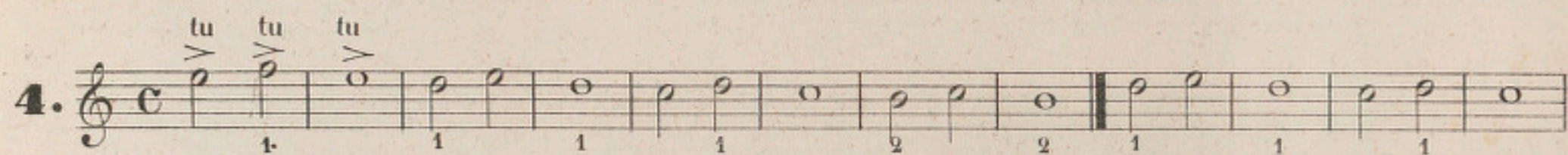
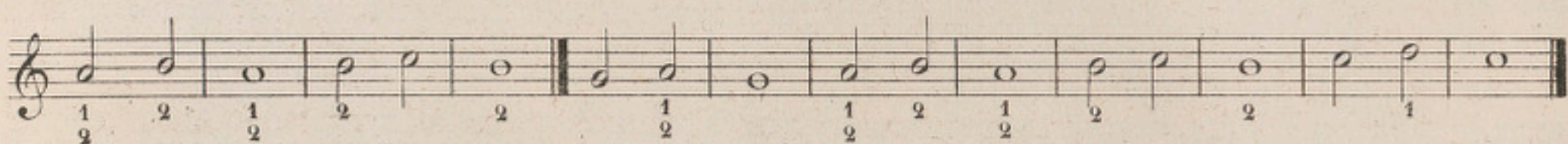
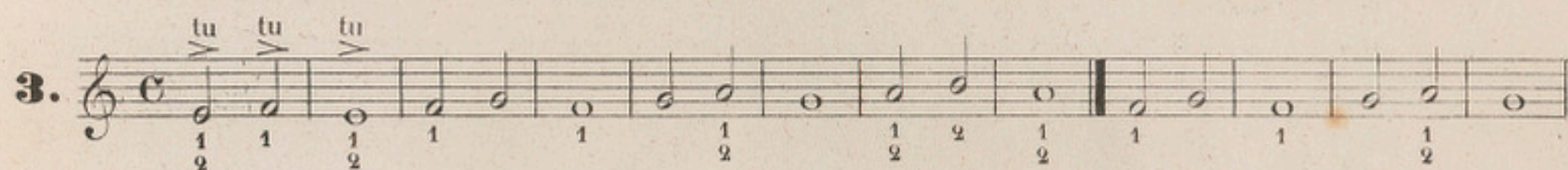
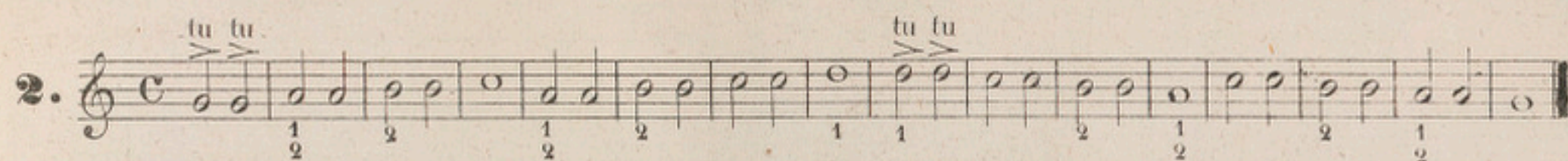
 et l'on doit exécuter ainsi : 

ÉTUDES SUR LA MESURE A $\frac{6}{8}$


(Page n° 32)

Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, on doit exécuter les croches en les séparant bien et en leur donnant une valeur égale. Il ne faut, en conséquence, jamais traîner sur la troisième croche de chaque temps. Les croches pointées, ainsi que les croches suivies de doubles croches, s'exécutent dans ce rythme, en observant les mêmes règles que dans le $\frac{2}{4}$.





[illegible]

8. 

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, starting on a middle C and moving upwards. There are two measures of rests, each marked with a '1' below the staff. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end of the first phrase. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes.

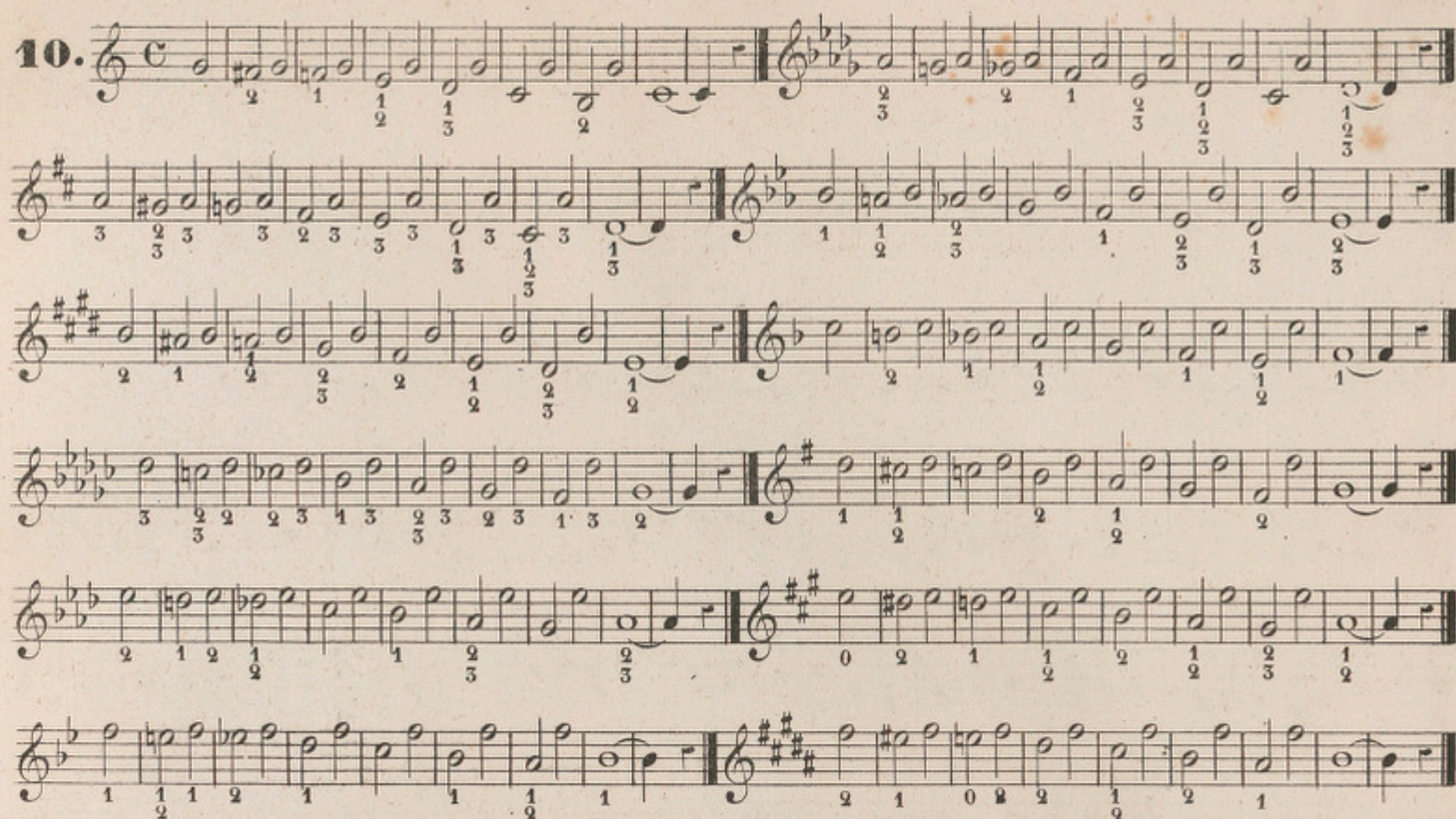
The first staff of music is in treble clef and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. This is followed by a half note F4, then a half note E4, and a half note D4. The staff ends with a double bar line.

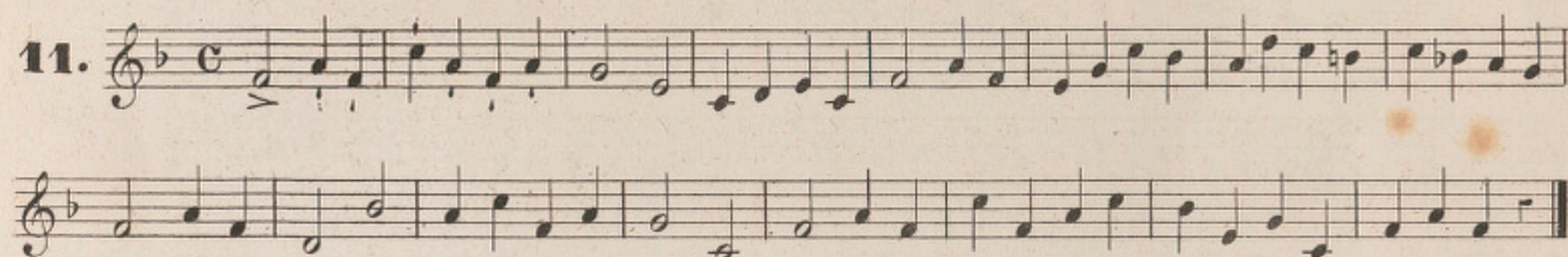
9. 

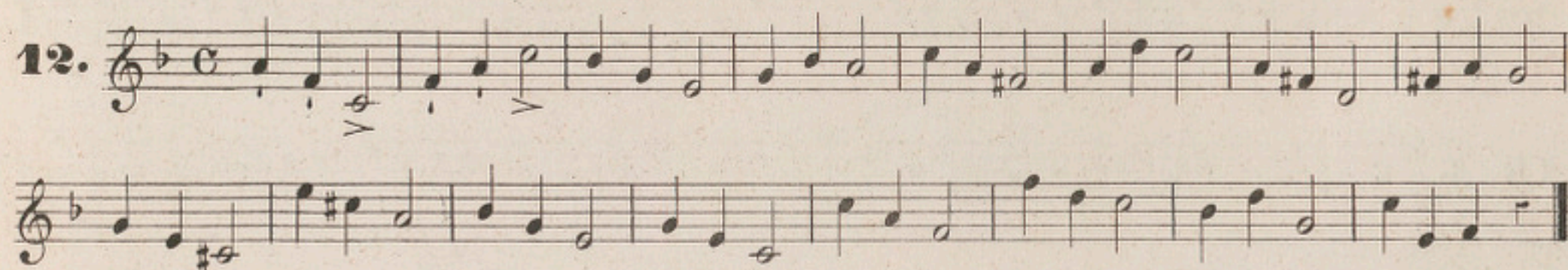
The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. Below the staff, there are fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The system ends with a double bar line.

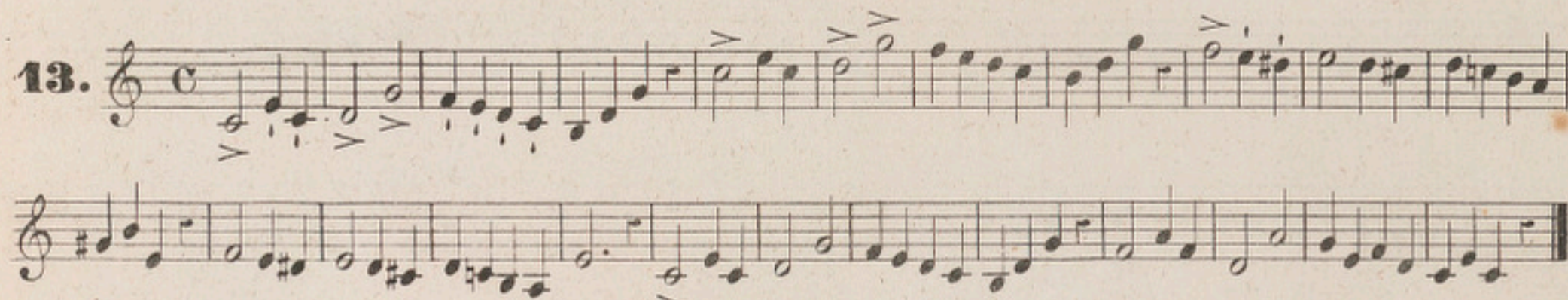
The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line. Below the staff, there are fingerings: '2' under the first note, '3' under the second, '1' under the third, '2' under the fourth, '1' under the fifth, '2' under the sixth, '1' under the seventh, and '2' under the eighth. The system concludes with a repeat sign.

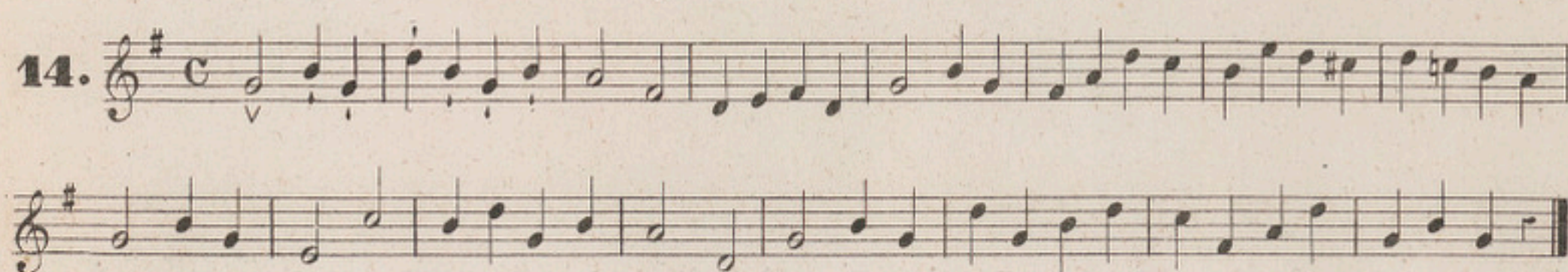
Musical notation for the piece "J. B. A. A." in G major, 2/4 time. The notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The second staff continues the melody, also with fingerings. The piece concludes with a double bar line.

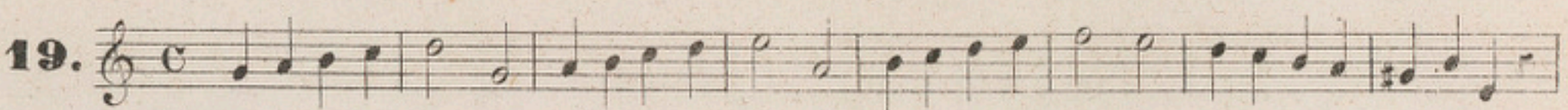
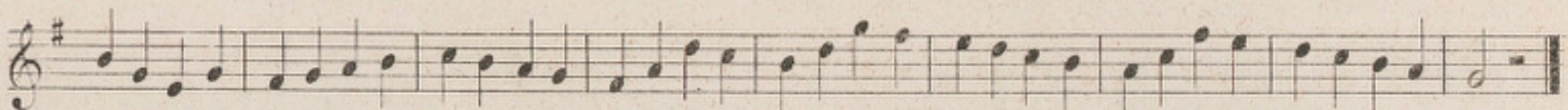
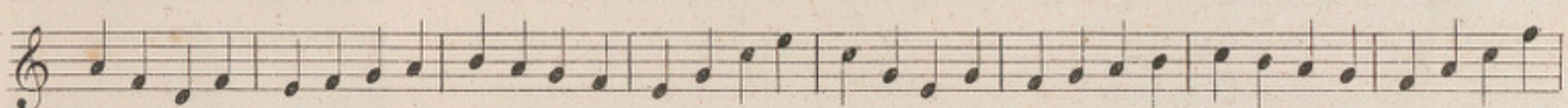
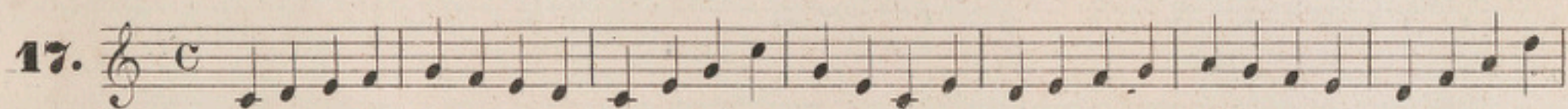
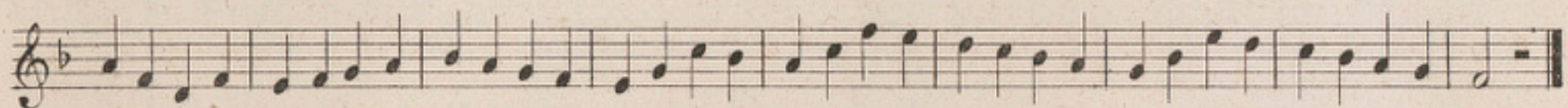
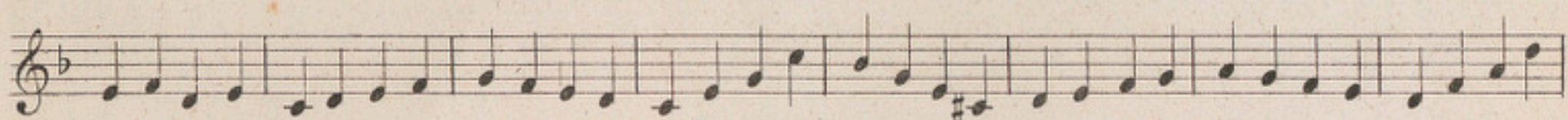
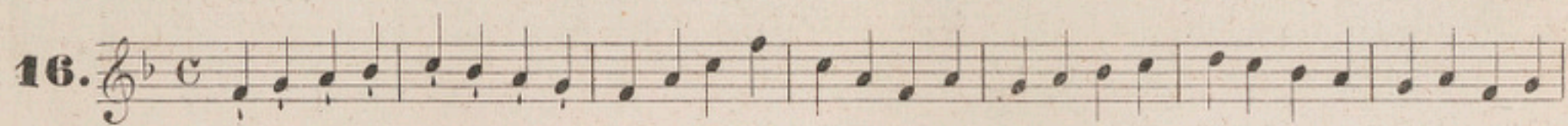
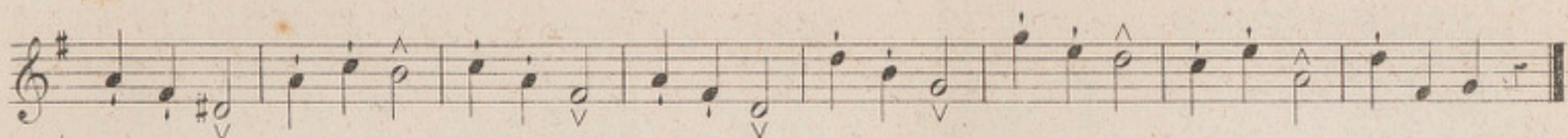
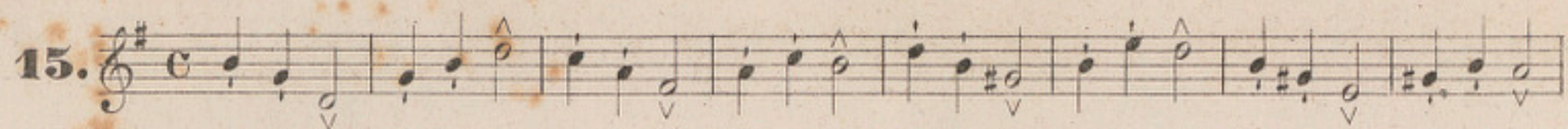
10.  Musical score for exercise 10, consisting of six staves of music. The first staff is in C major (one sharp) and the second is in C minor (three flats). The remaining four staves alternate between these two keys. The music features complex fingering, including triplets and sixteenth-note runs, and ends with a trill on the final note of each staff.

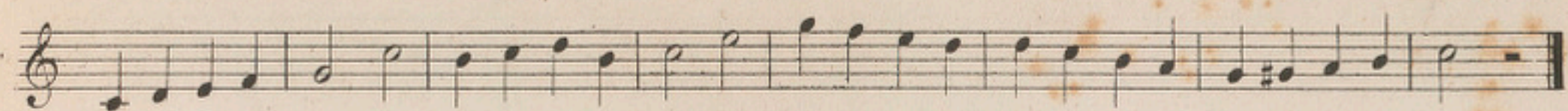
11.  Musical score for exercise 11, consisting of two staves of music in C major. The first staff contains eighth-note and sixteenth-note patterns, while the second staff continues the exercise with similar rhythmic figures.

12.  Musical score for exercise 12, consisting of two staves of music in C major. The first staff contains eighth-note and sixteenth-note patterns, while the second staff continues the exercise with similar rhythmic figures.

13.  Musical score for exercise 13, consisting of two staves of music in C major. The first staff contains eighth-note and sixteenth-note patterns, while the second staff continues the exercise with similar rhythmic figures.

14.  Musical score for exercise 14, consisting of two staves of music in C major. The first staff contains eighth-note and sixteenth-note patterns, while the second staff continues the exercise with similar rhythmic figures.





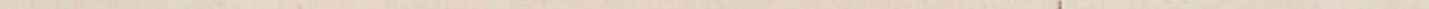
24. 

The first staff of music is written on a five-line treble clef. It begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. This is followed by a series of sixteenth notes: A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The staff concludes with a whole note G4.

The first staff of music is written on a five-line treble clef. It begins with a common time signature 'C'. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving in a generally ascending and then descending pattern. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

25. 

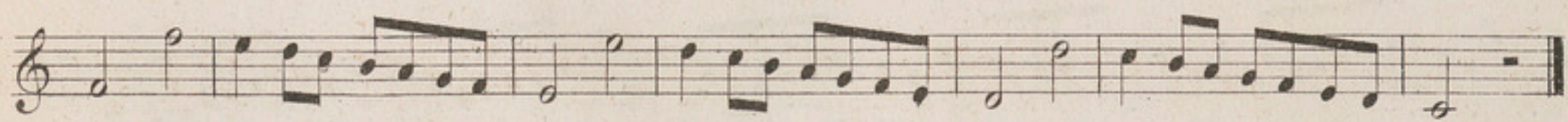
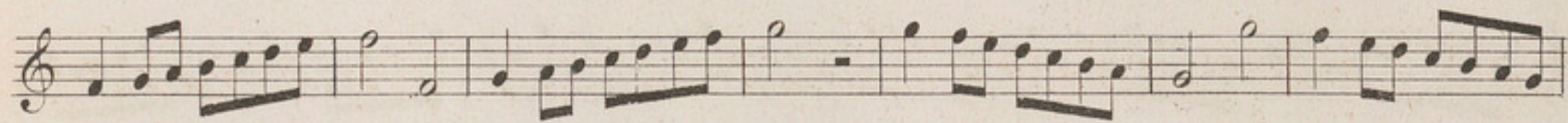
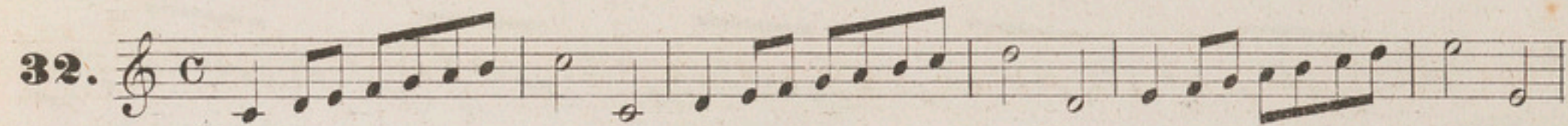
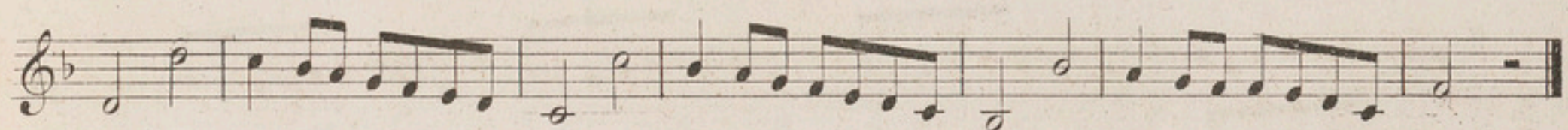
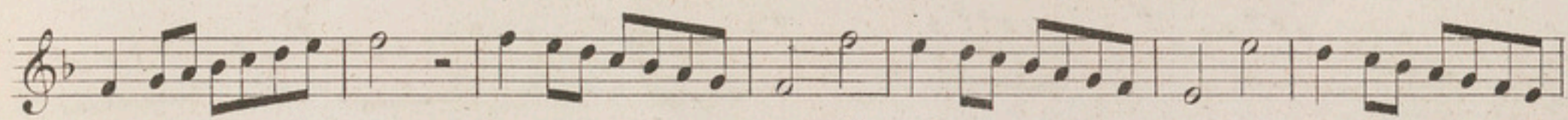
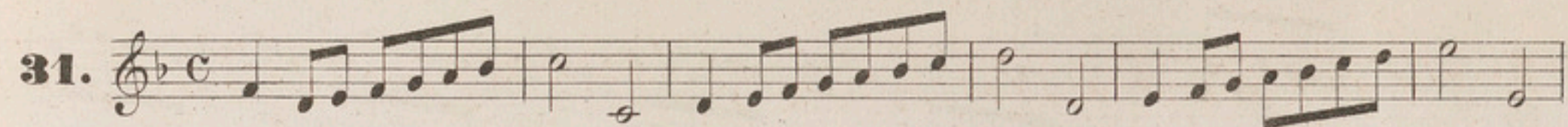
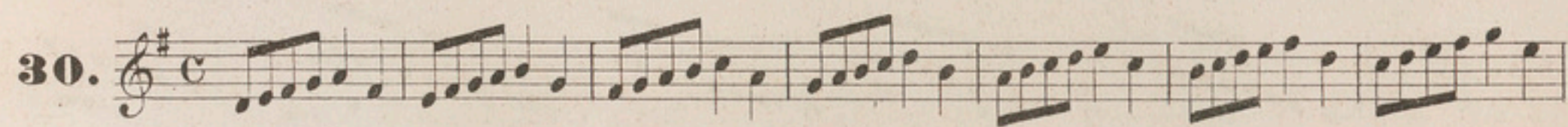
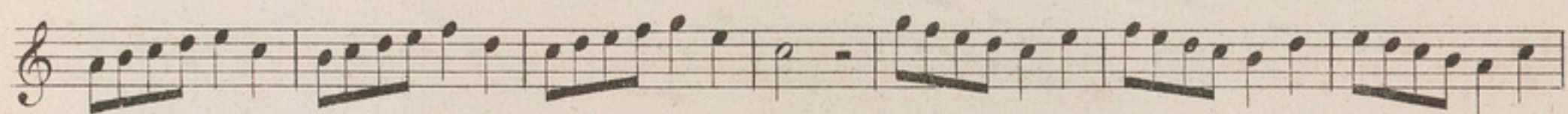
The first staff of music is written on a five-line staff with a treble clef. The key signature has one sharp, F#, indicating the key of D major. The melody consists of eighth and quarter notes, starting on D4 and ending on a whole note D4.

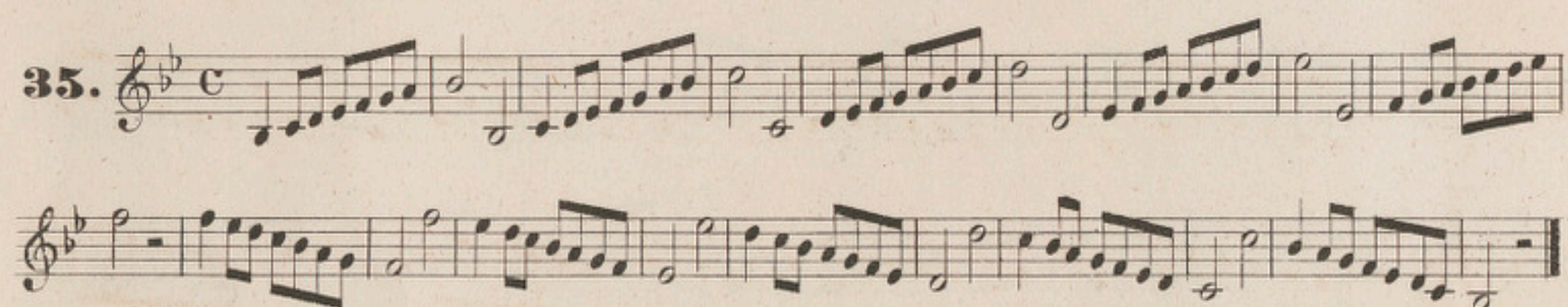
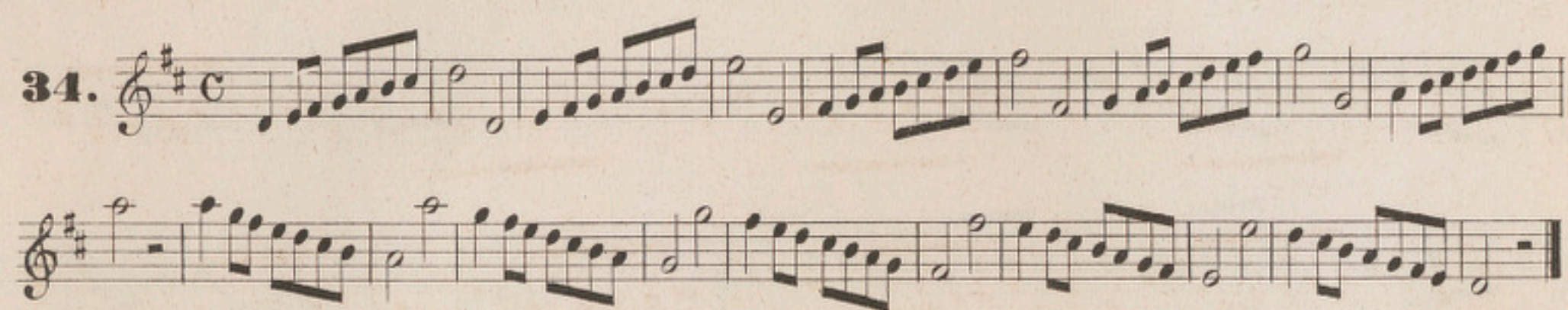
26. 

A single staff of handwritten musical notation in treble clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The notation is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The staff ends with a double bar line and a repeat sign (two dots).

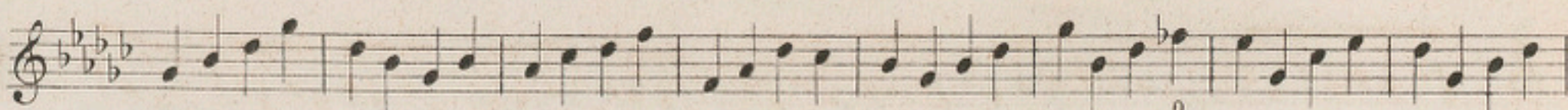
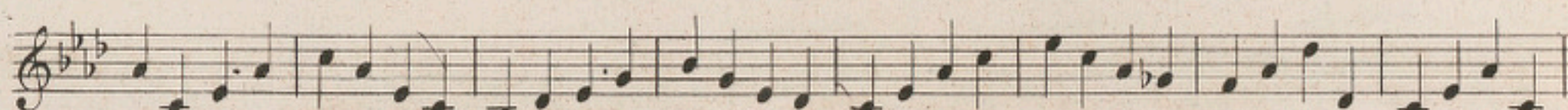
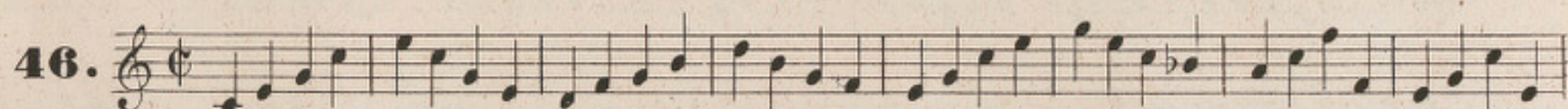
A single line of musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with a half note and a quarter rest in the fifth measure. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F251, G251, A251,

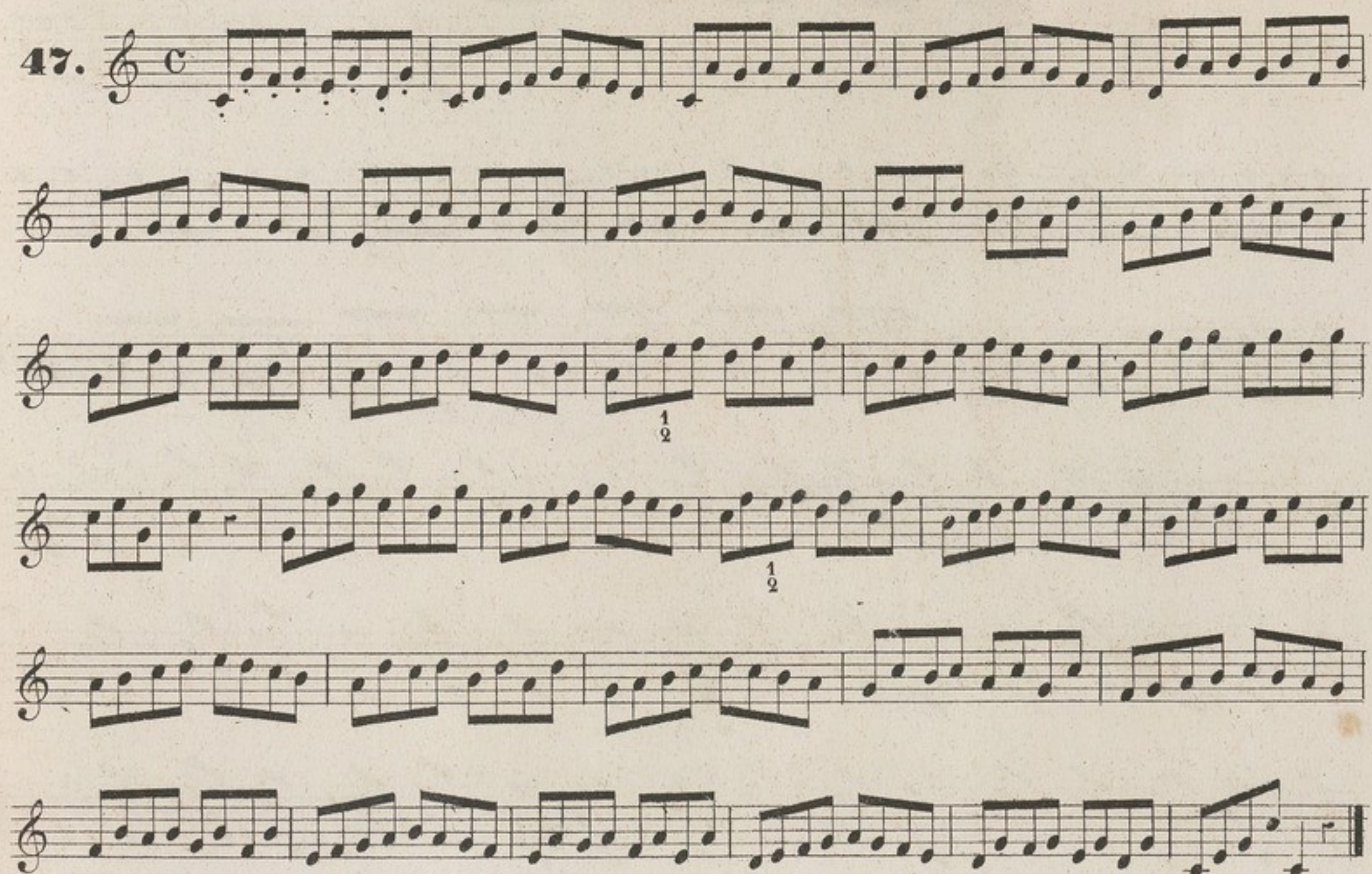
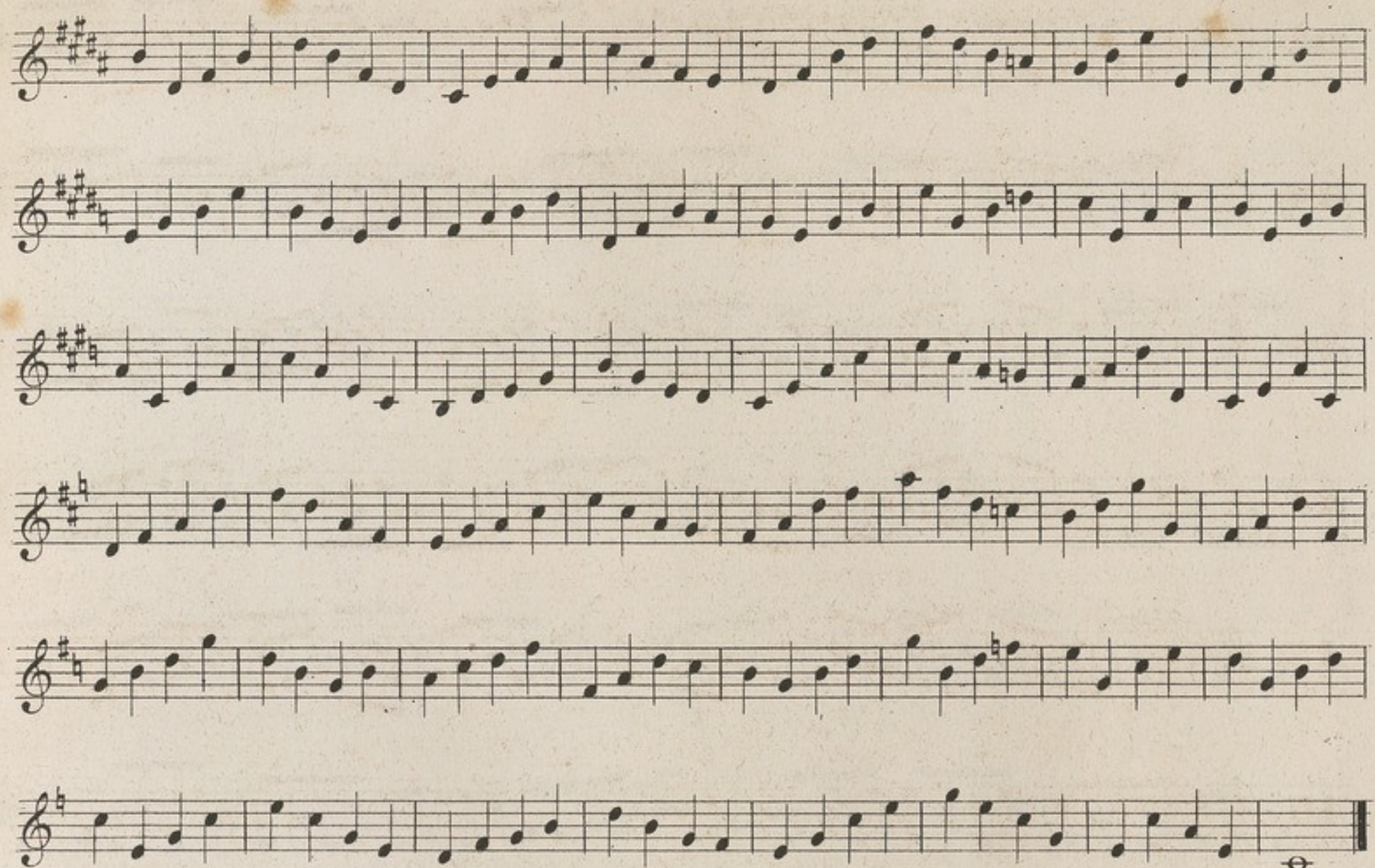
[illegible]

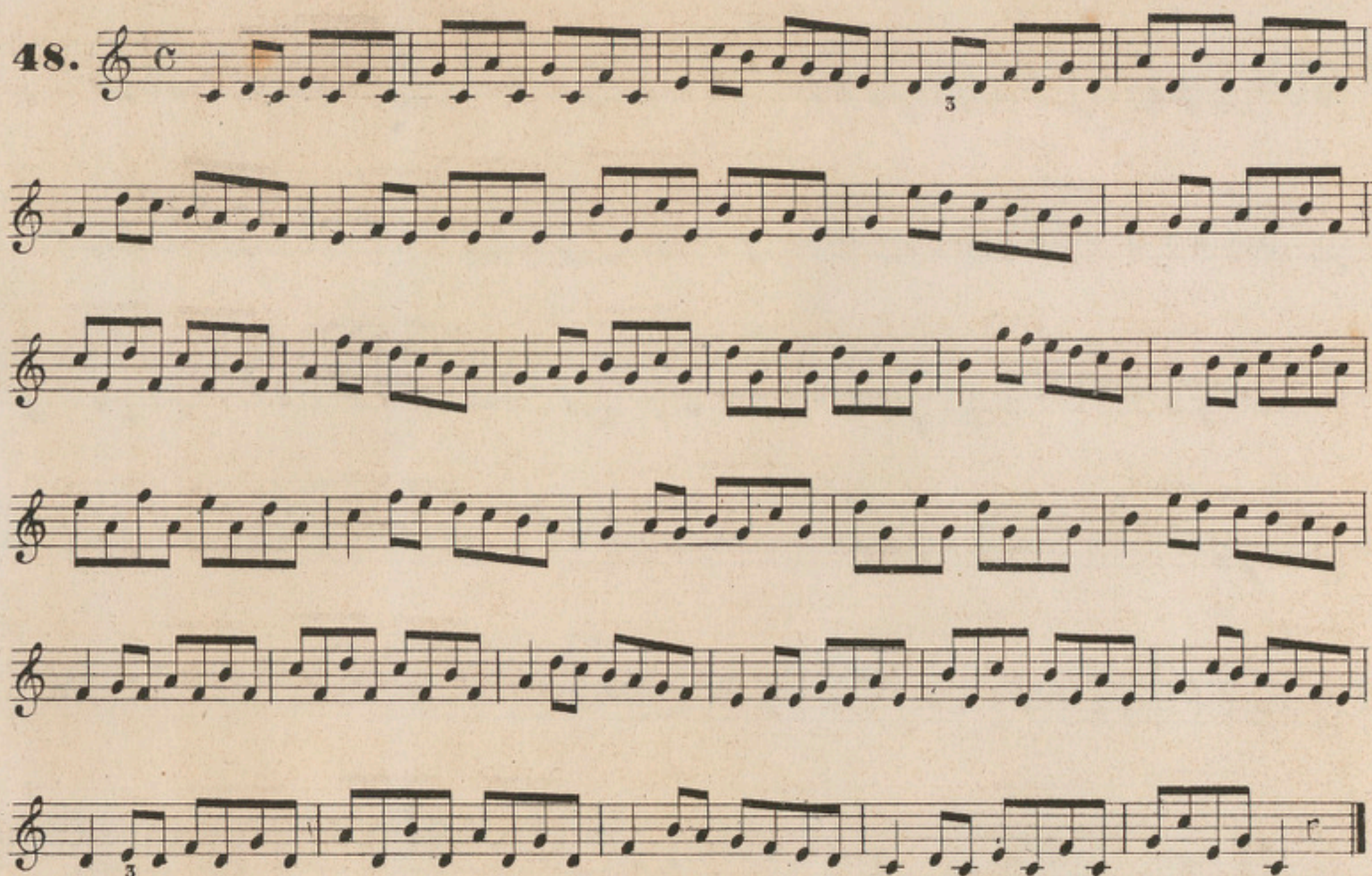










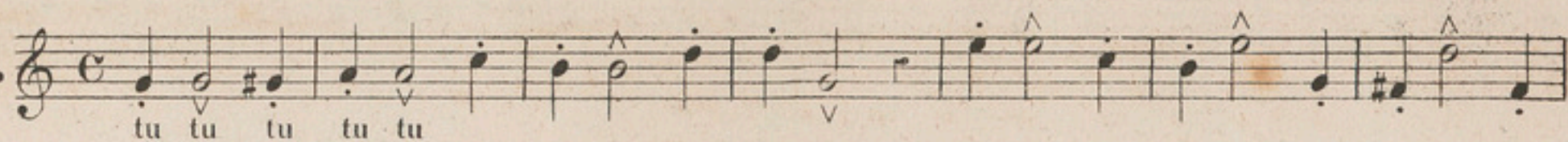
48. 

49. 

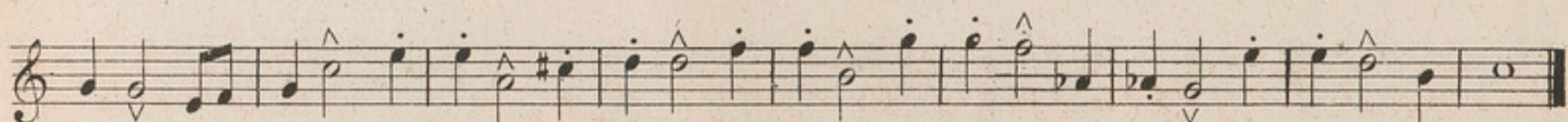
50. 

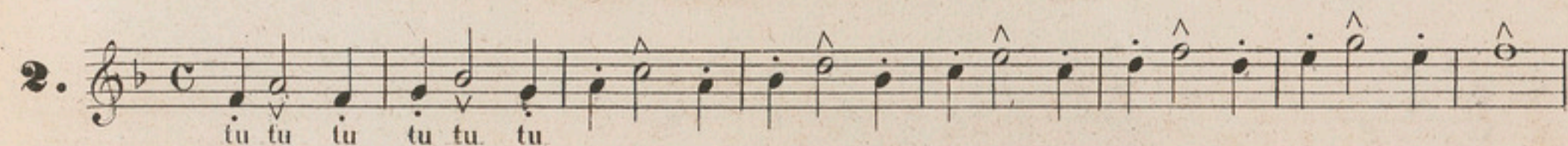
SYNCOPIES.

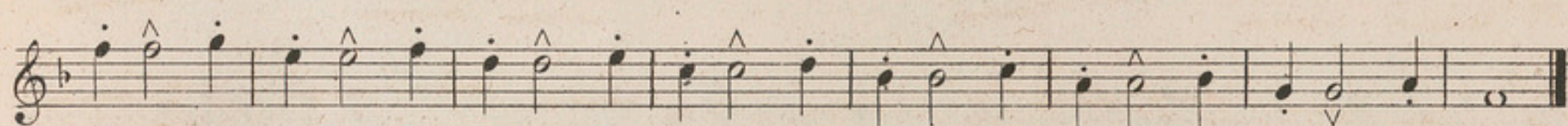
25

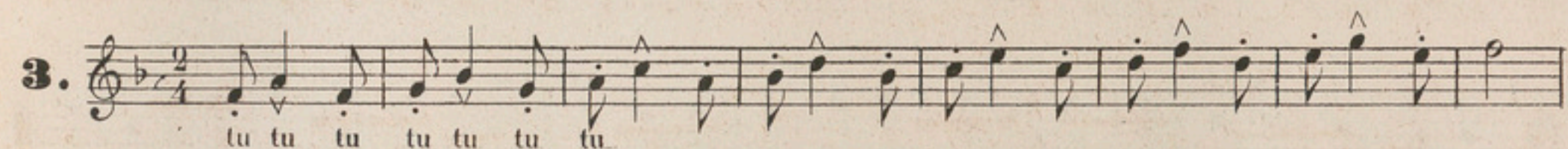
N^o 1. 
tu tu tu tu tu

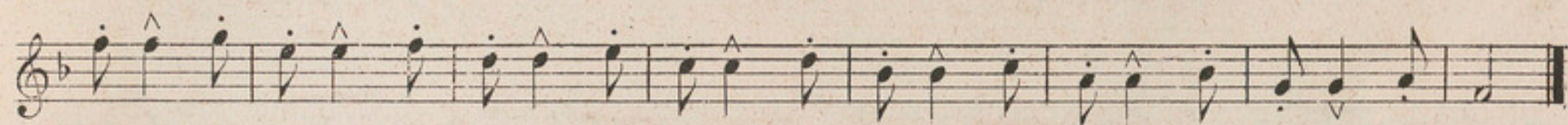


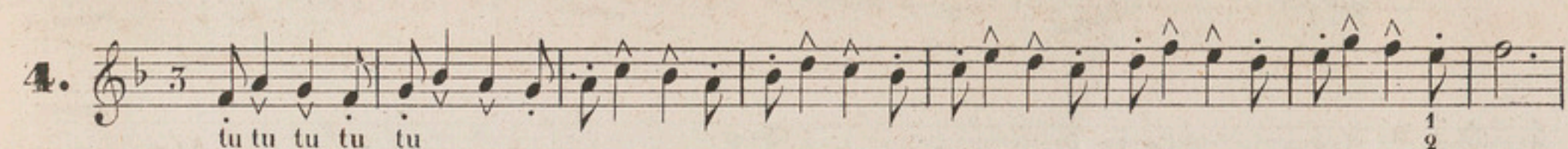


2. 
tu tu tu tu tu

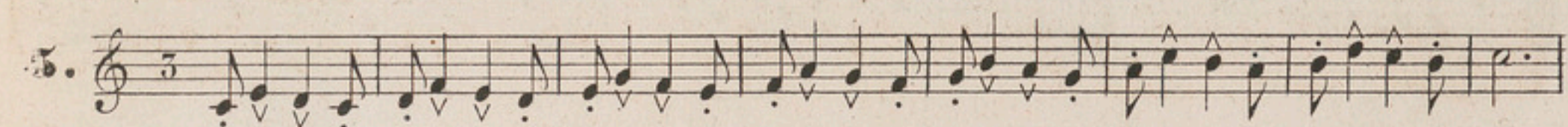


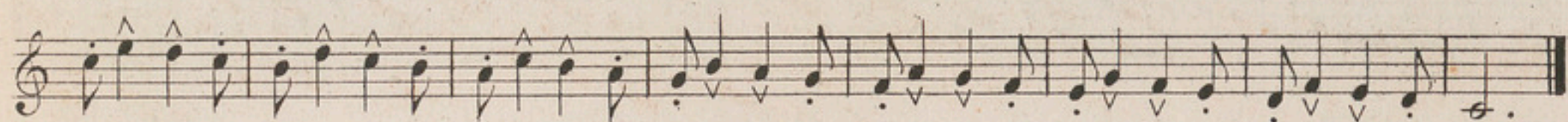
3. 
tu tu tu tu tu tu

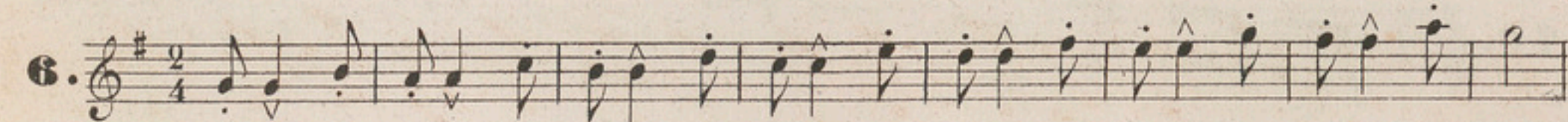


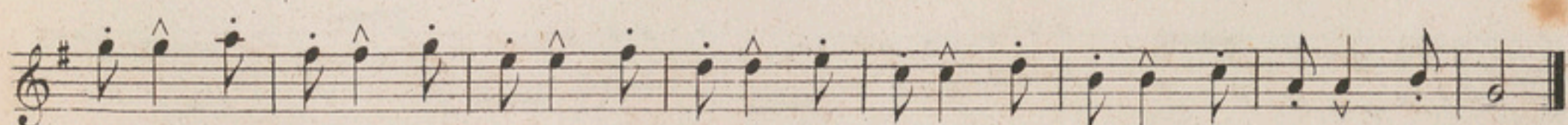
4. 
tu tu tu tu tu

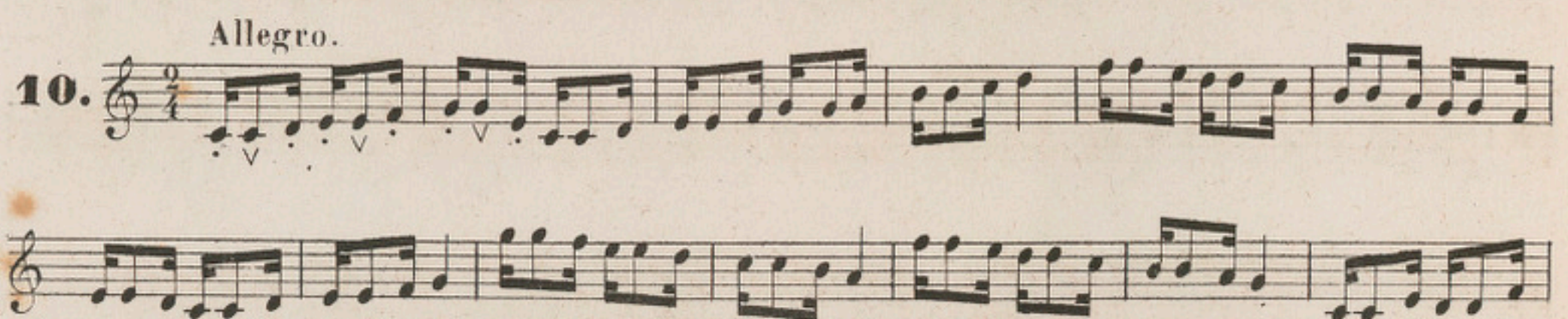
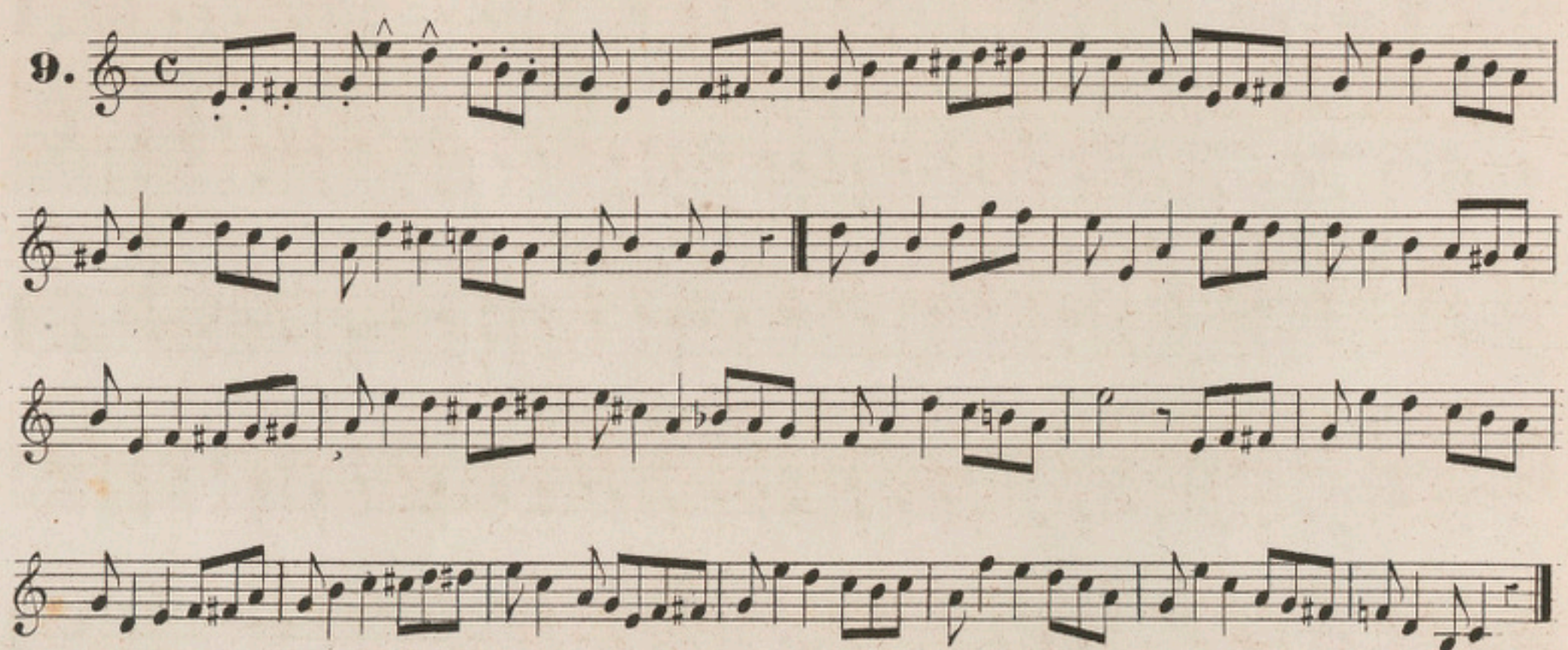
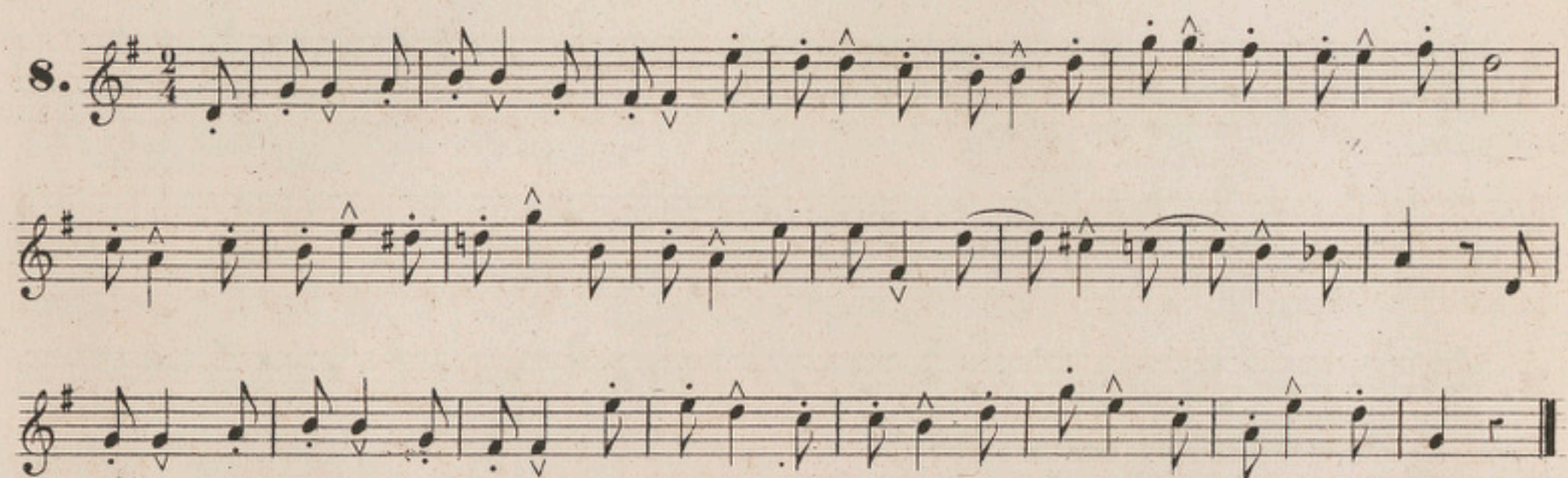
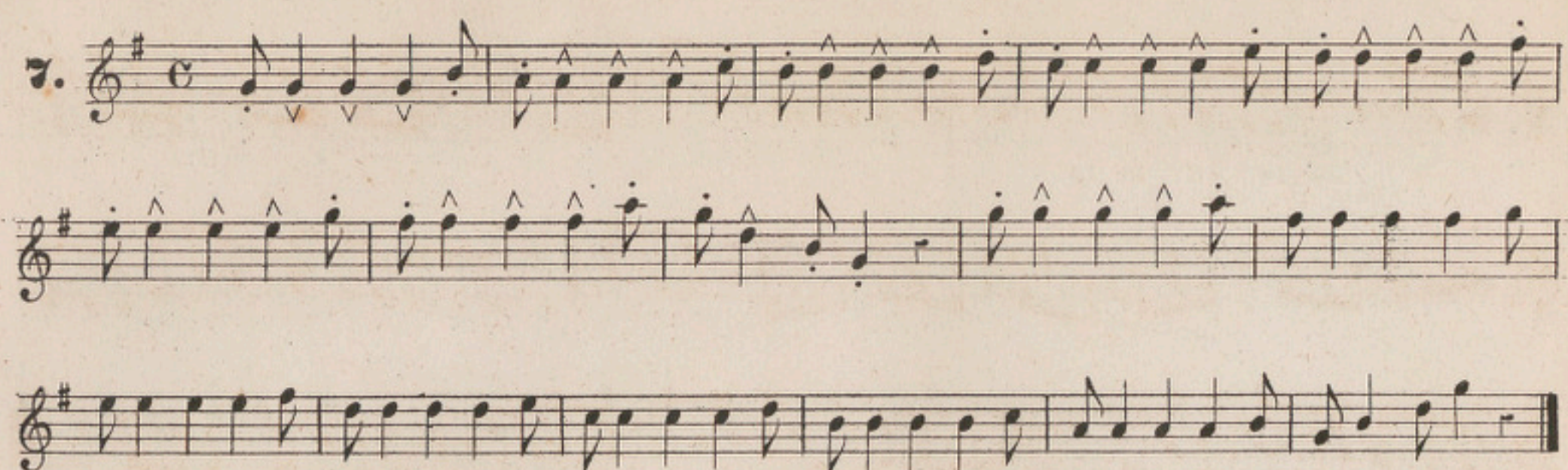


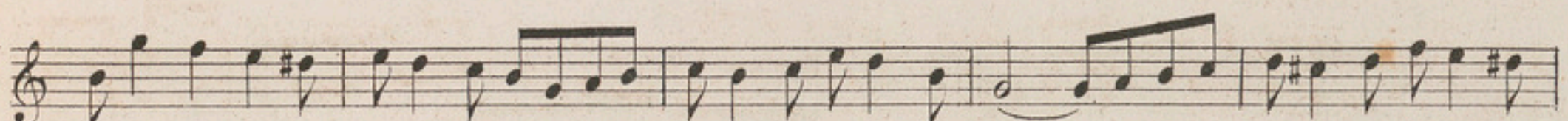
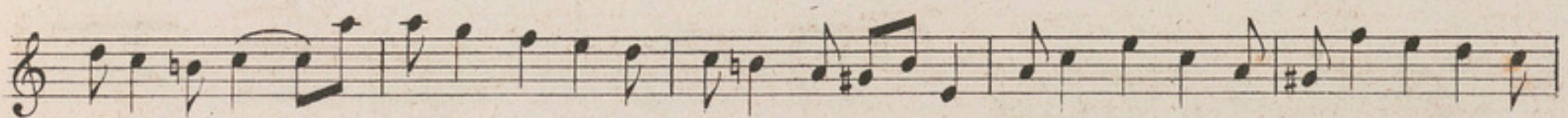
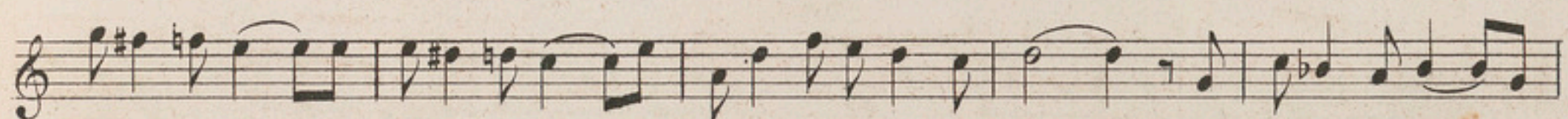
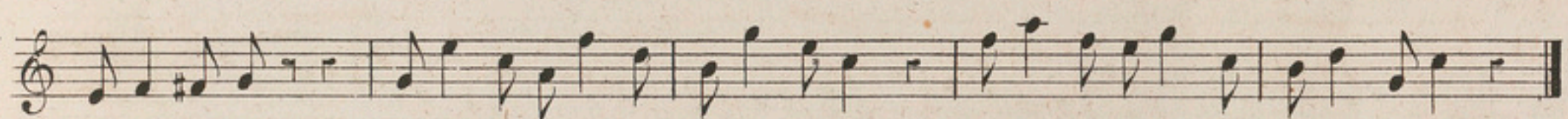
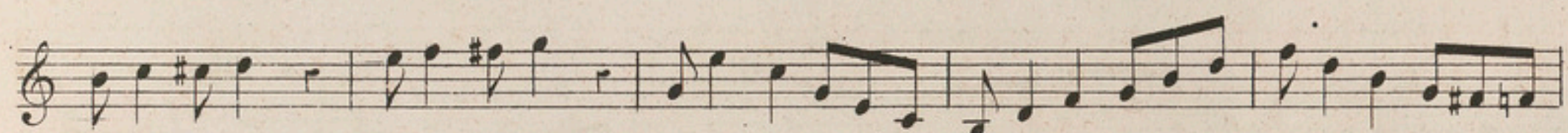
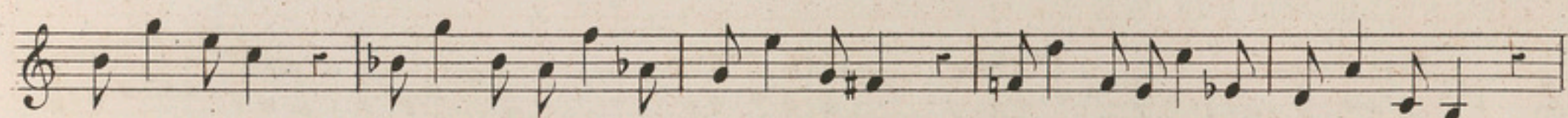
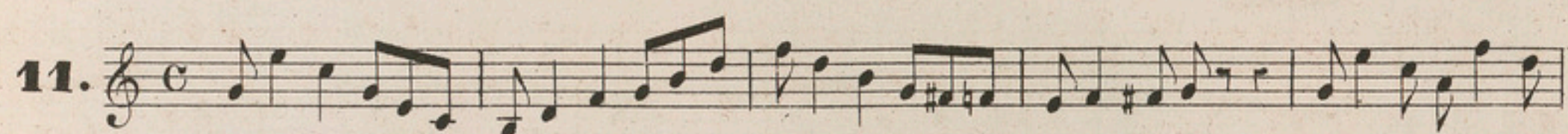
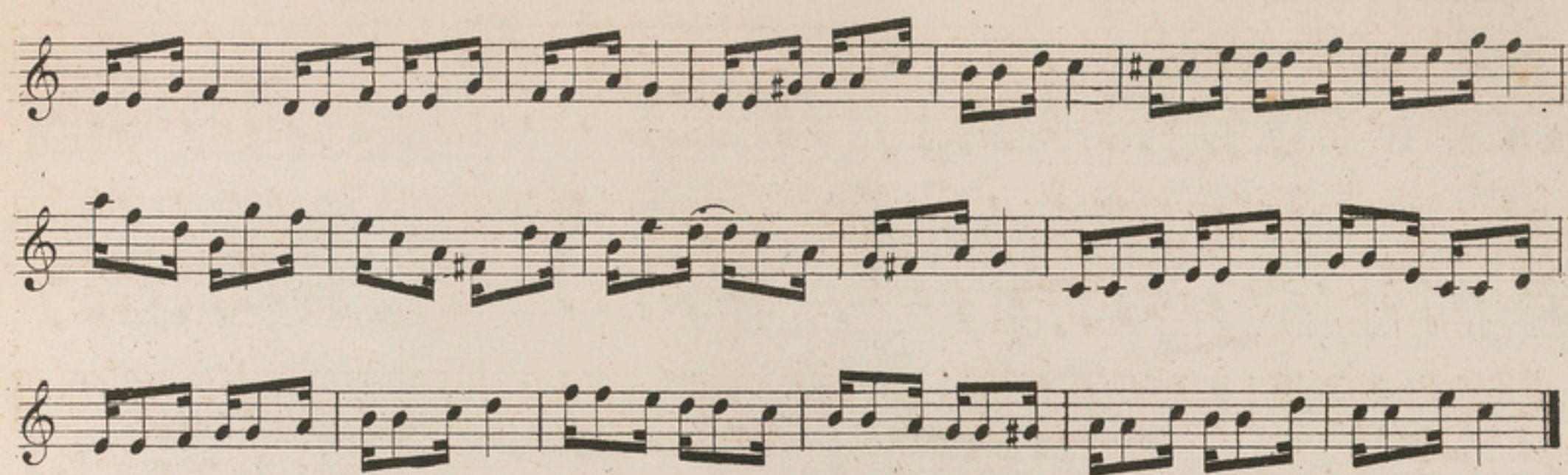
5. 



6. 

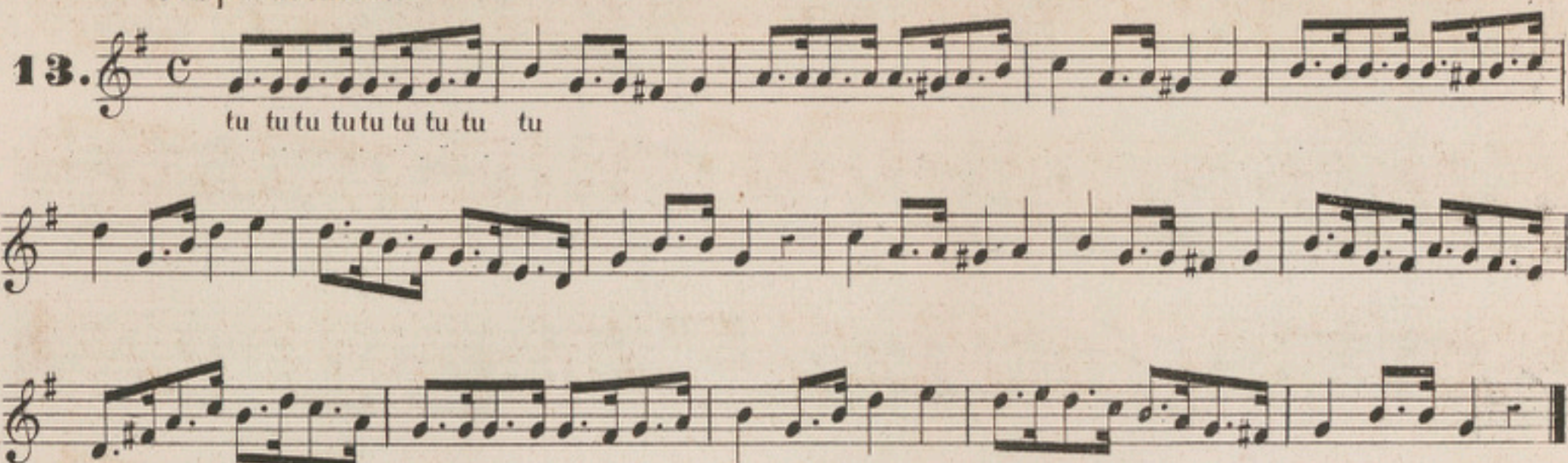




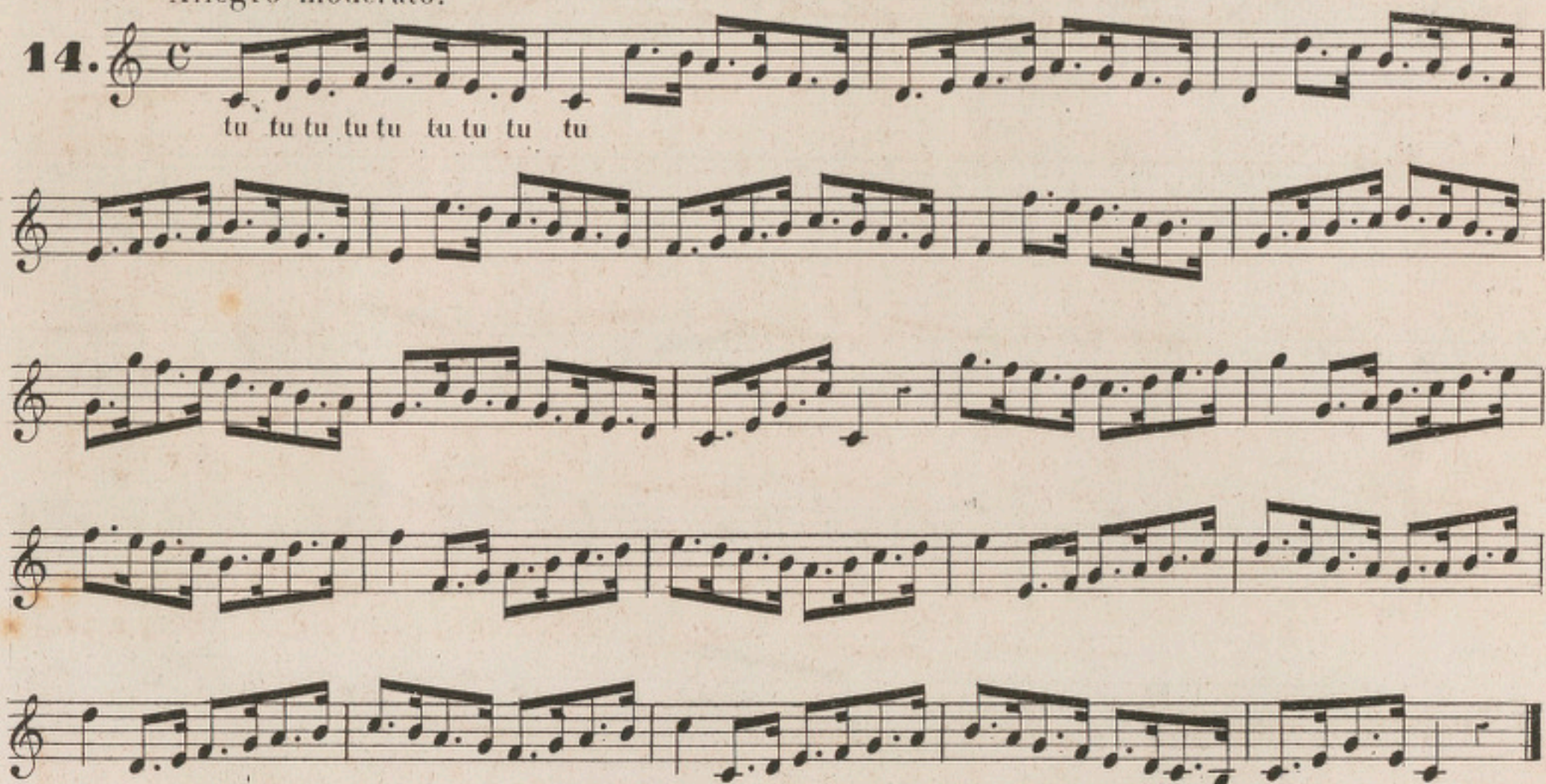


Etudes pour exercer la langue sur les valeurs de croches pointées suivies de doubles croches.

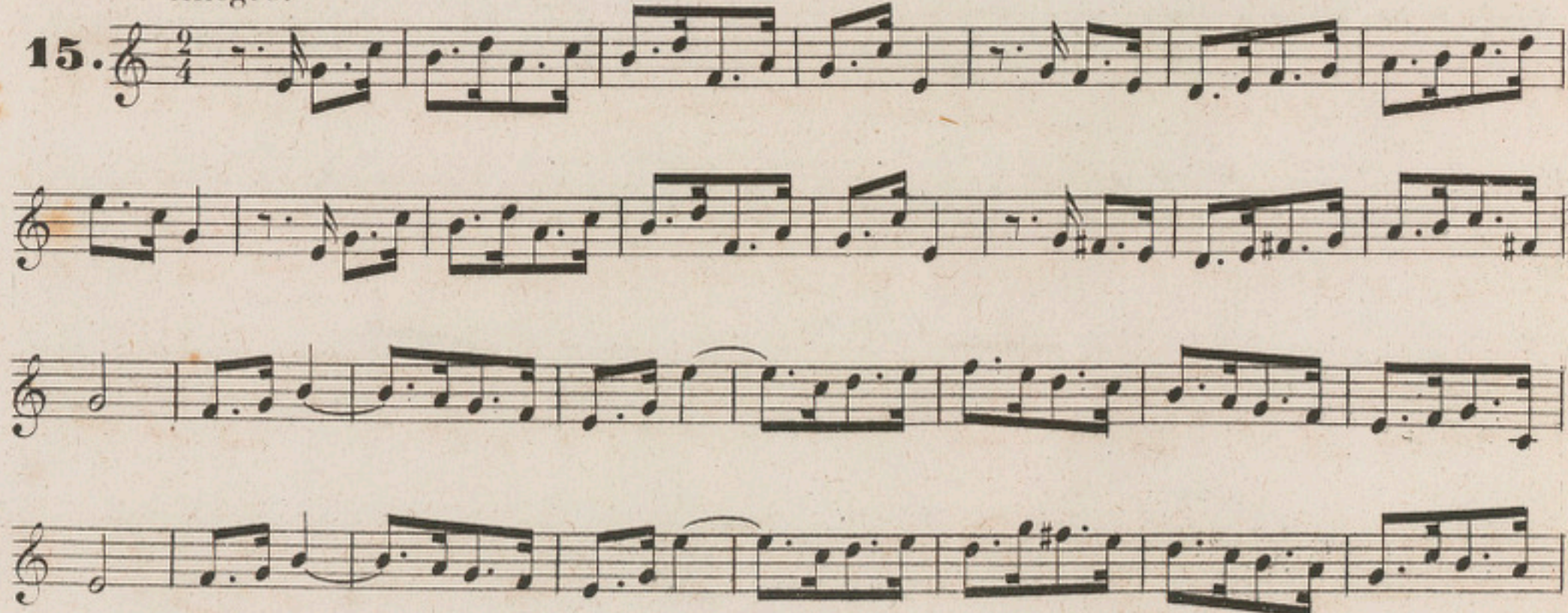
Tempo di marcia.

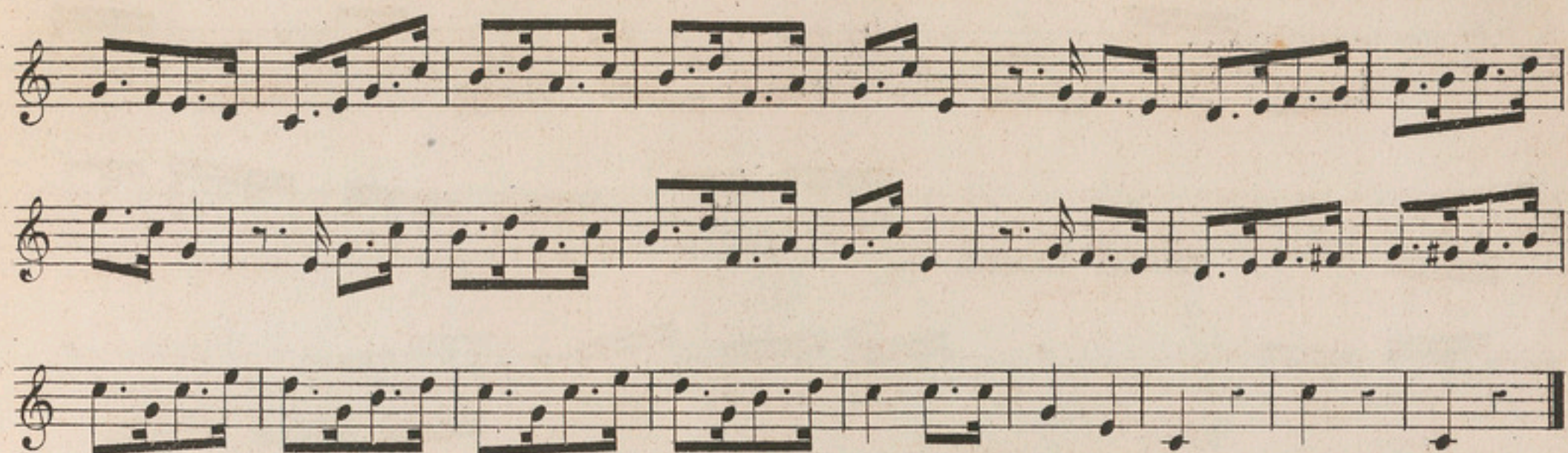
13. 

Allegro moderato.

14. 

Allegro.

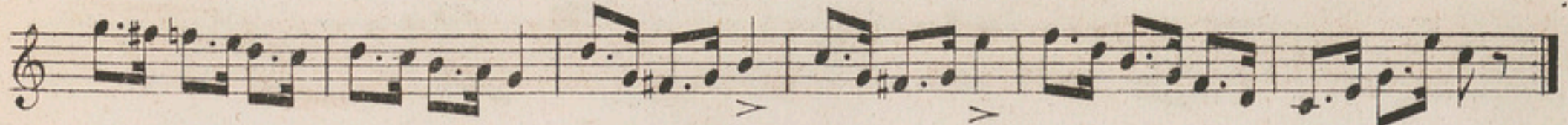
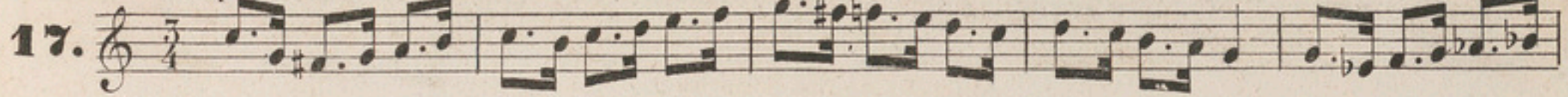
15. 



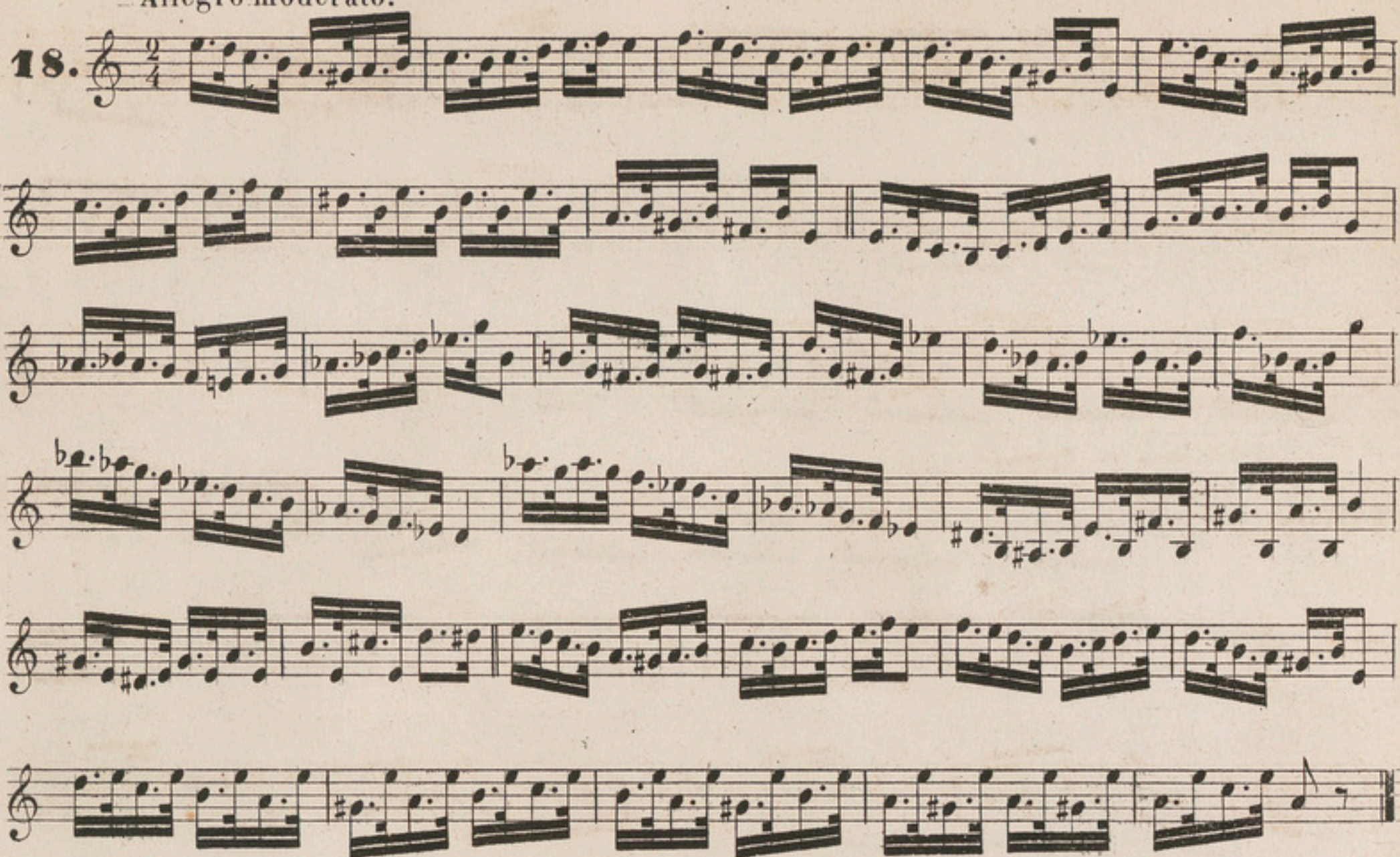
Allegro



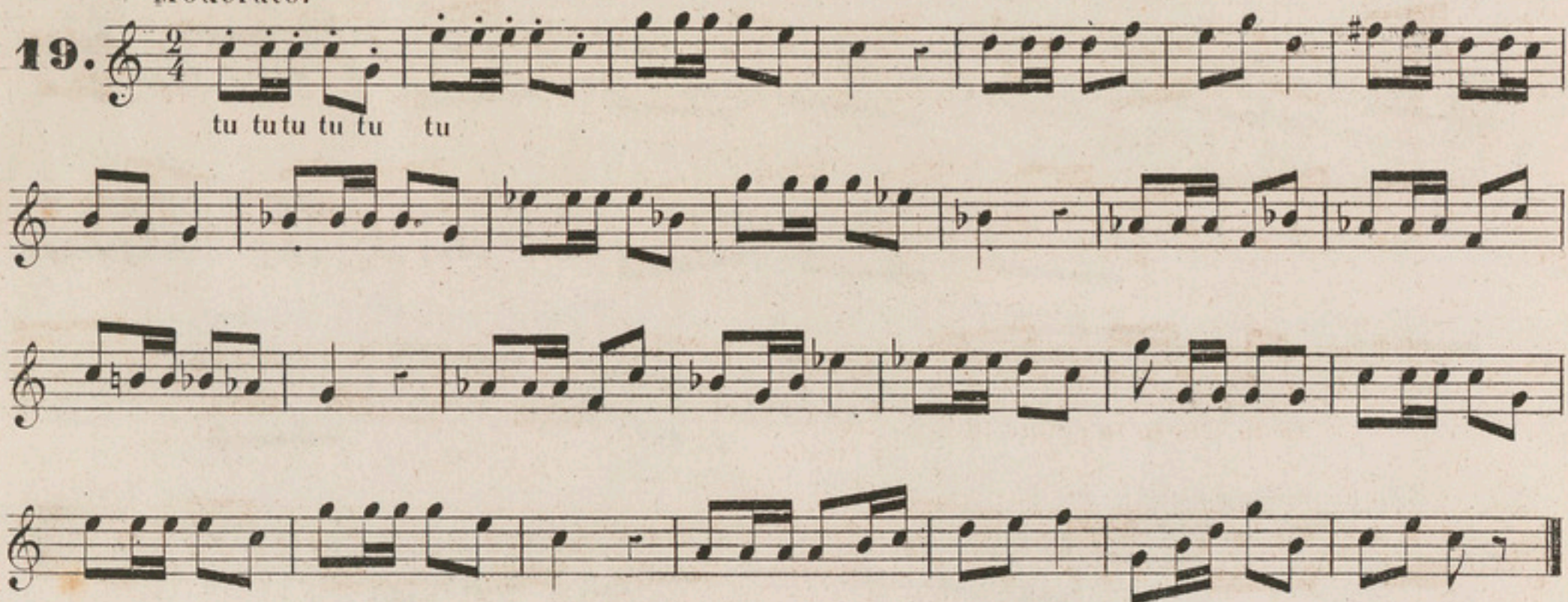
Tempo di mazurka.



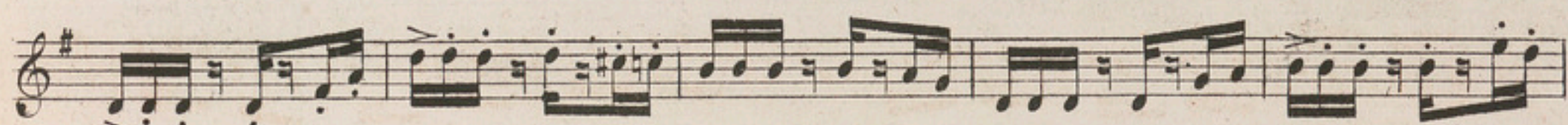
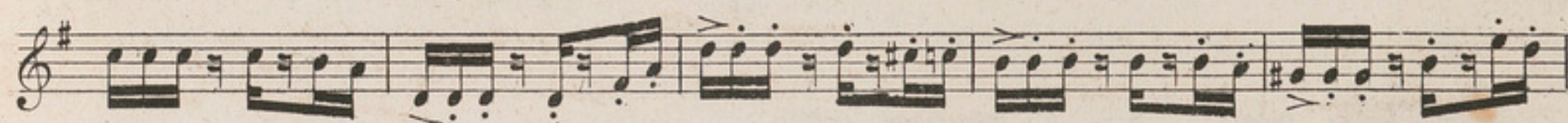
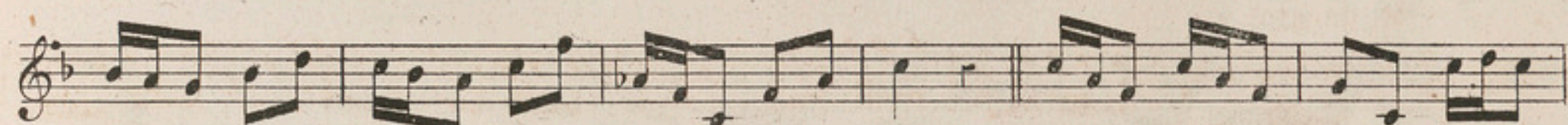
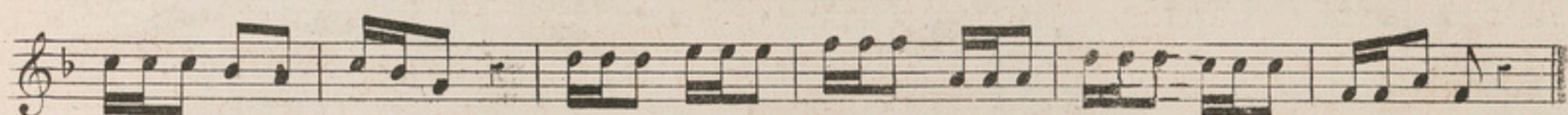
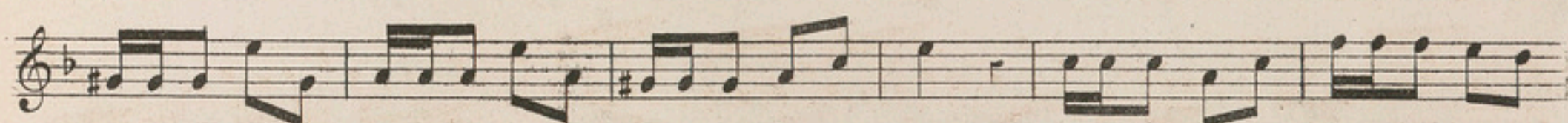
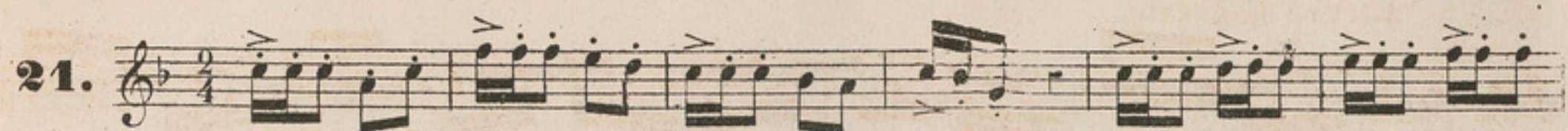
Allegro moderato.

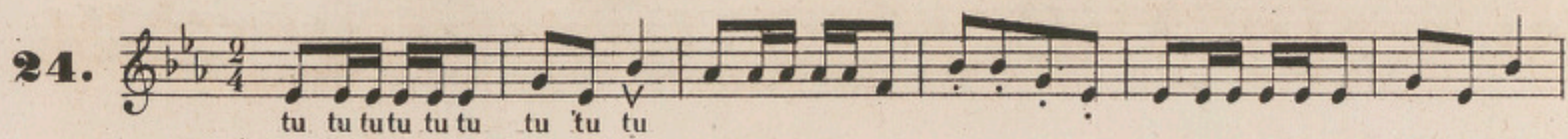
18. 

Moderato.

19. 

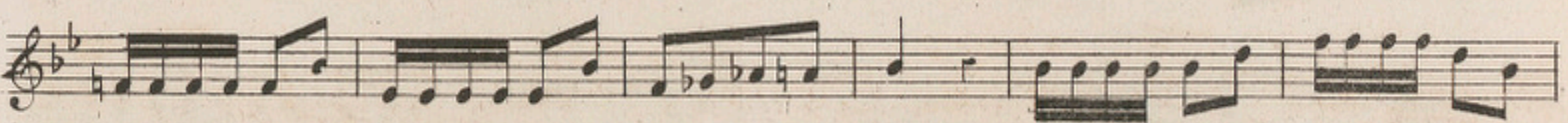
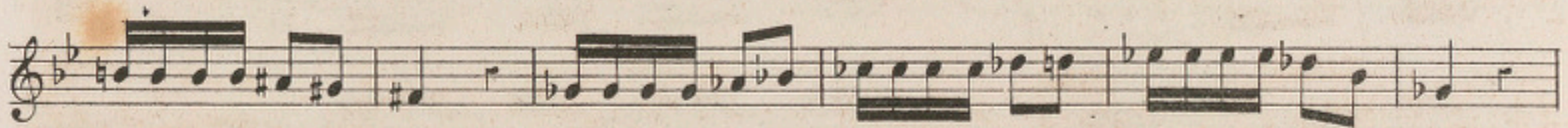
20. 

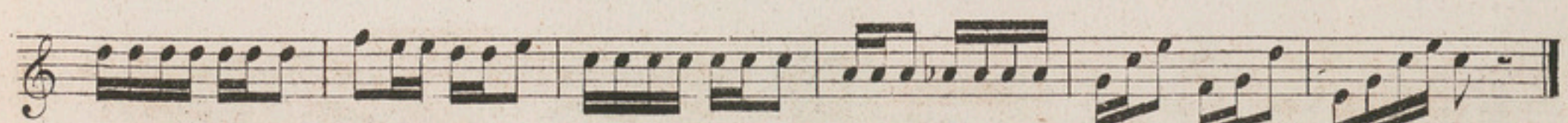
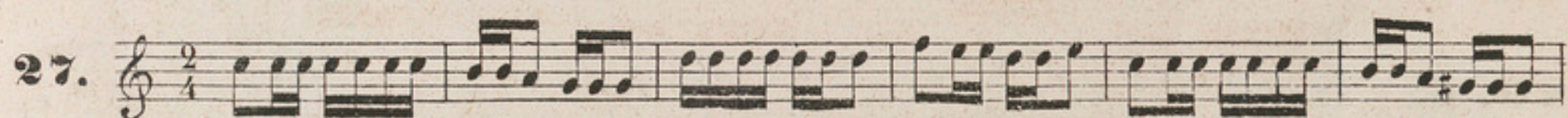
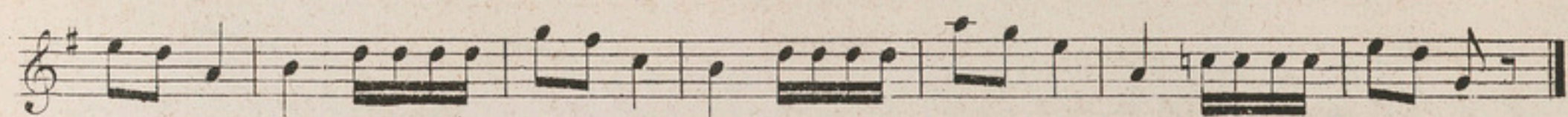
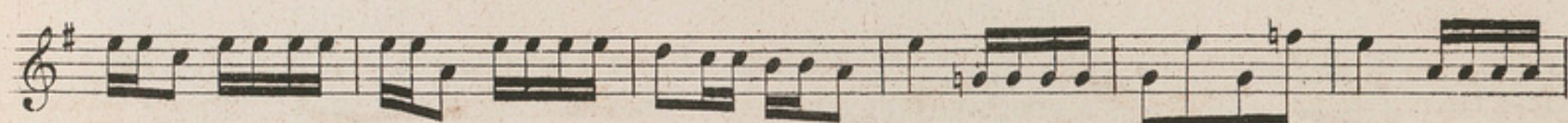
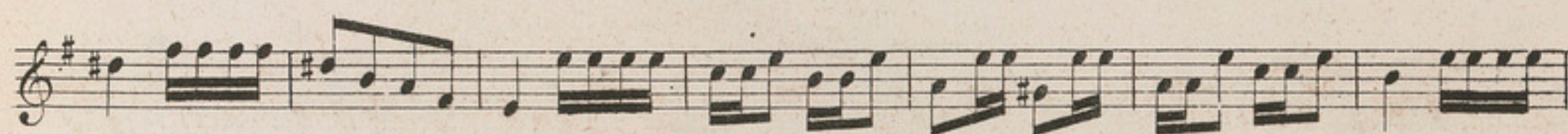
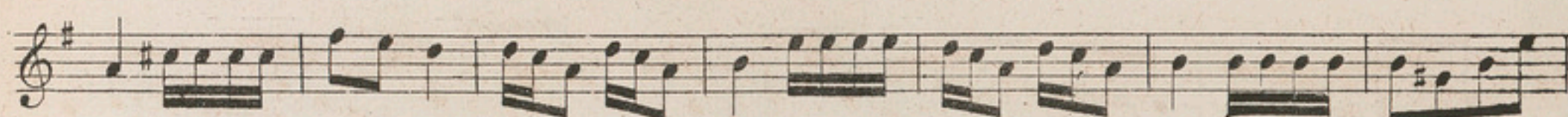
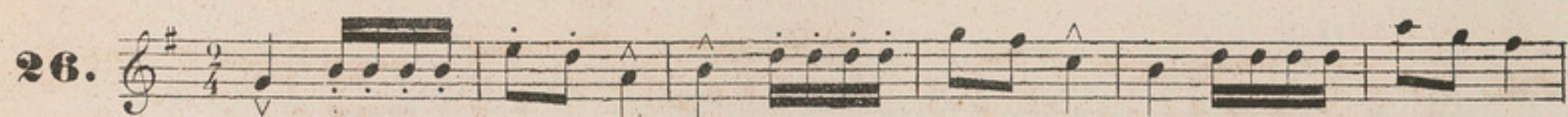


24. 
tu tu tu tu tu tu tu tu

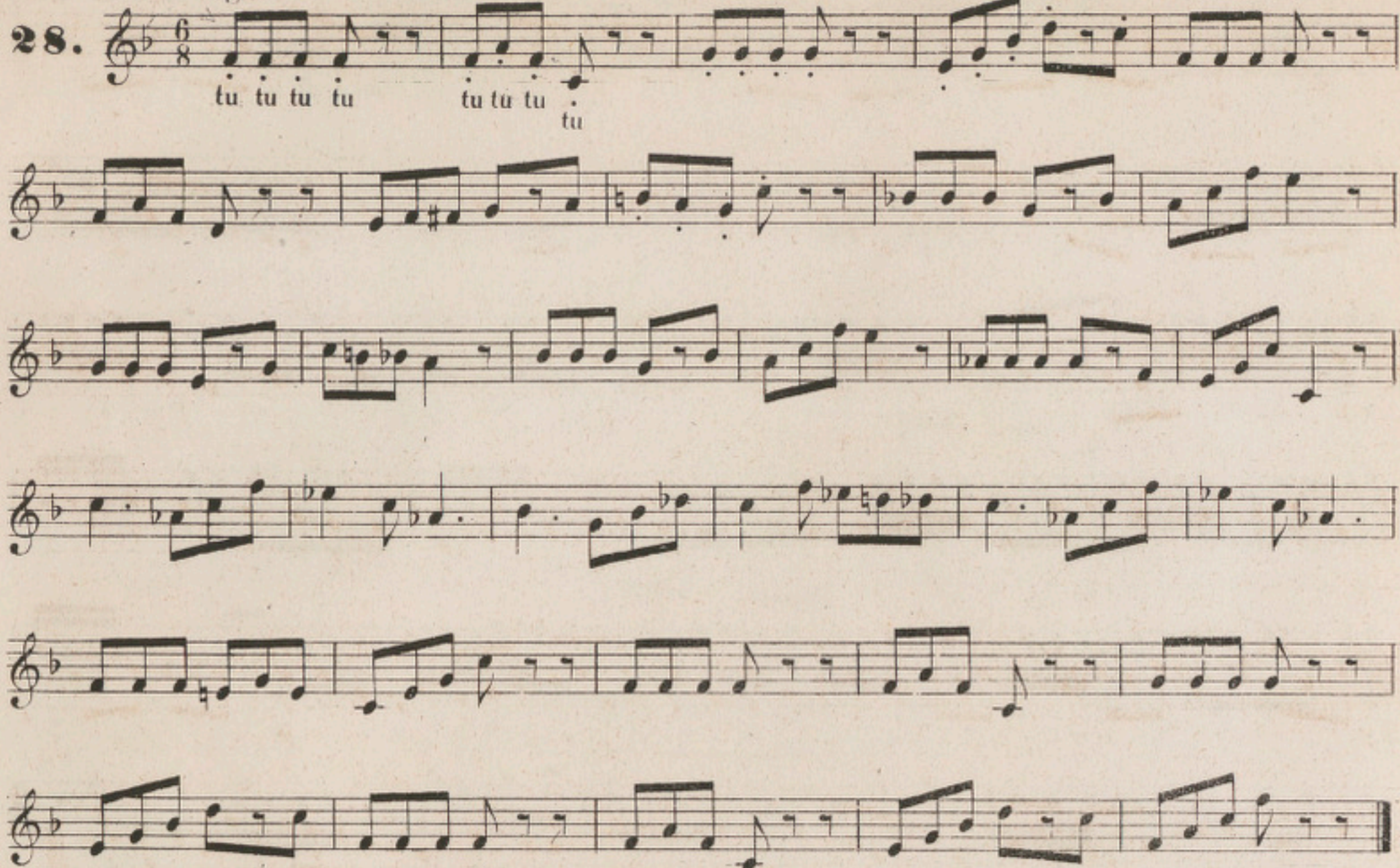


25. 
tu tu tu tu tu tu

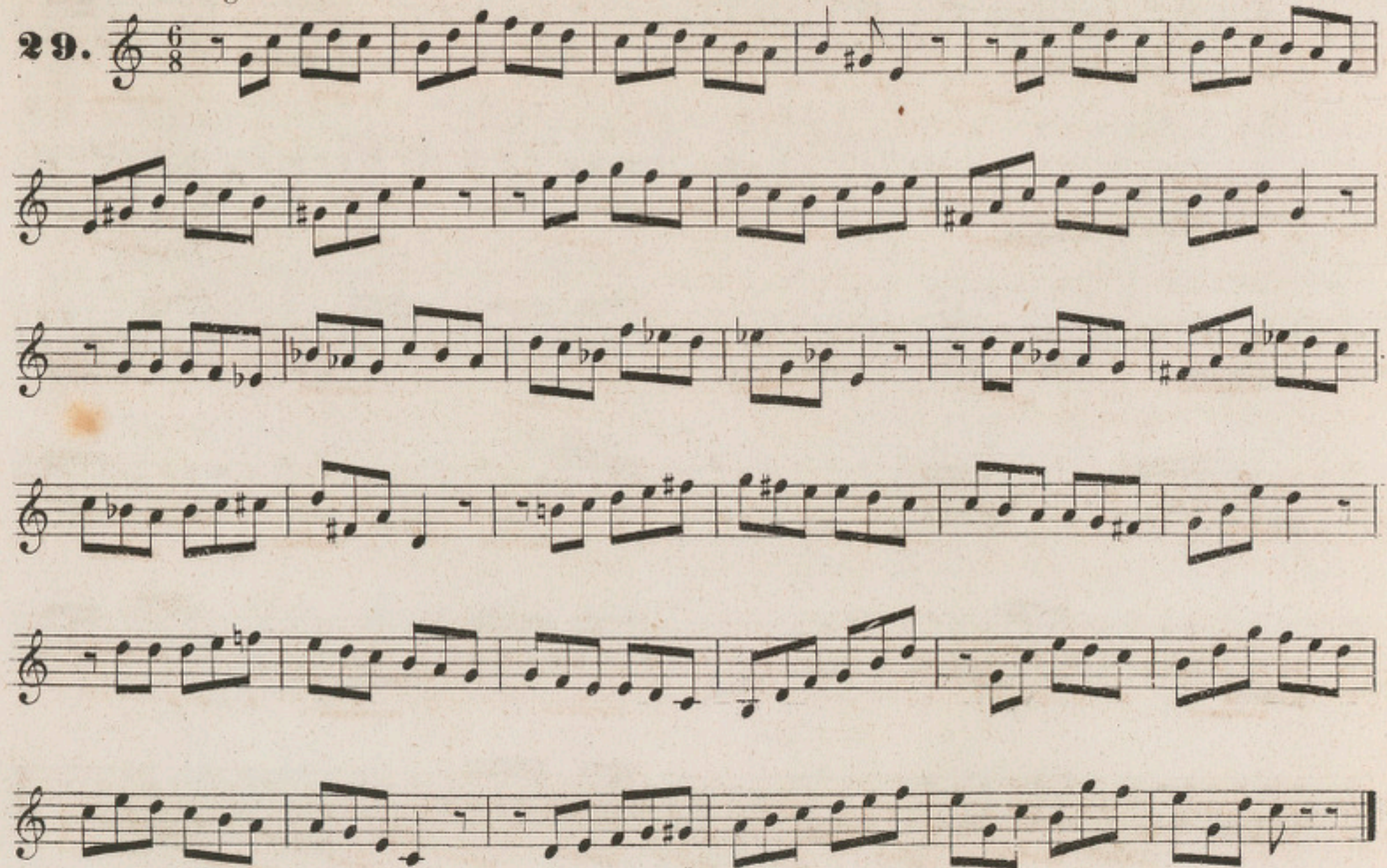




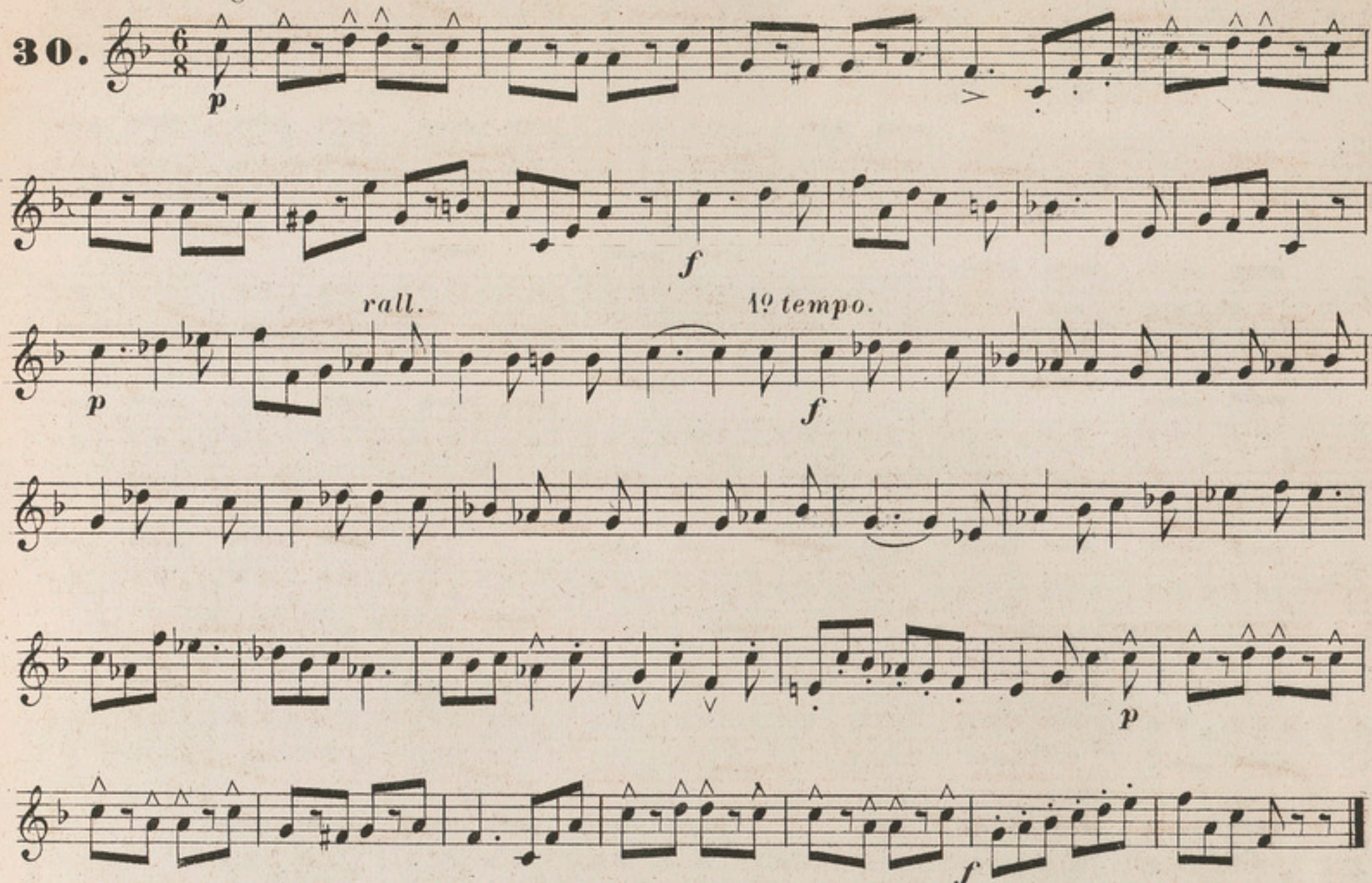
Allegro.

28. 

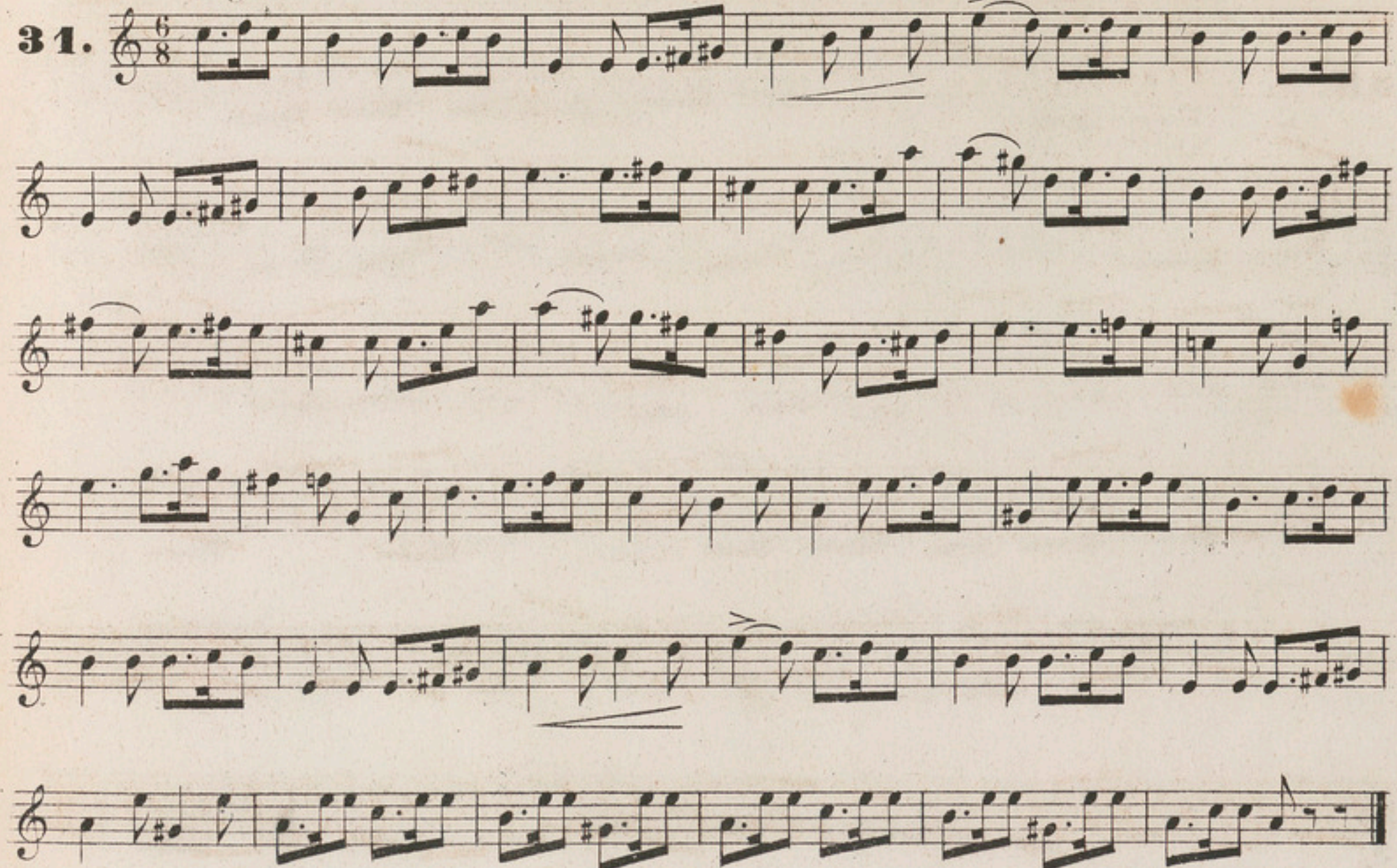
Allegro.

29. 

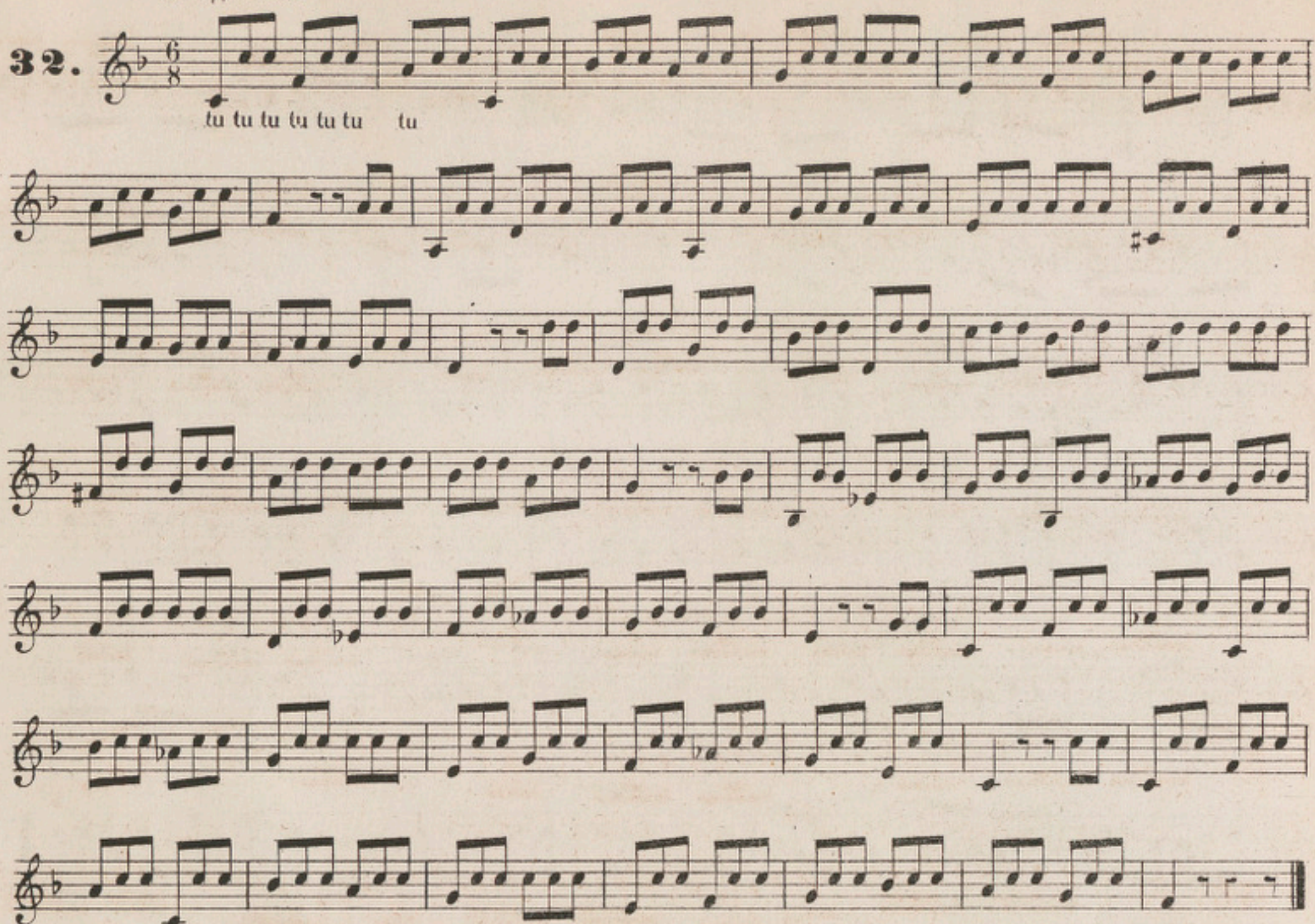
Allegretto.

30. 


Allegretto.

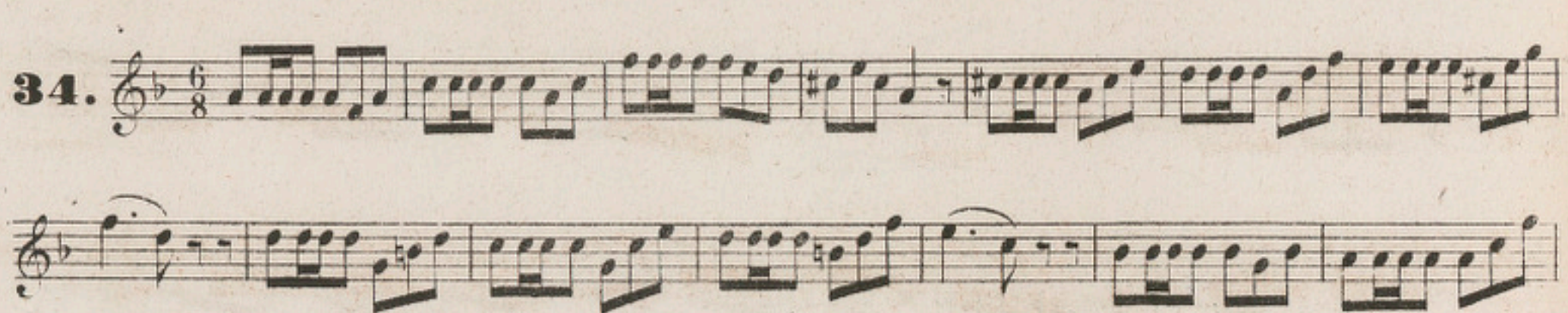
31. 

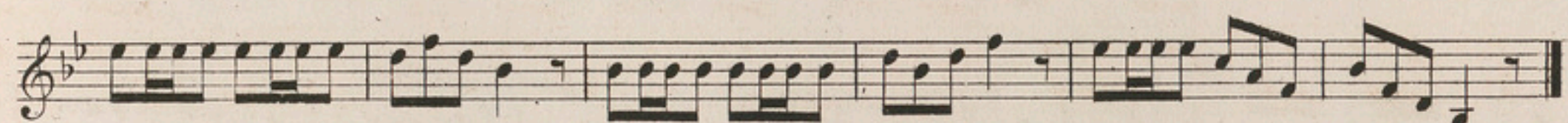
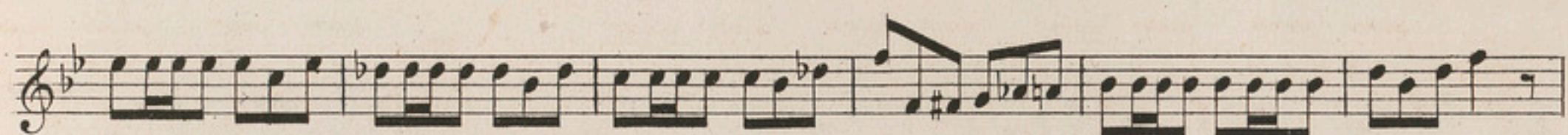
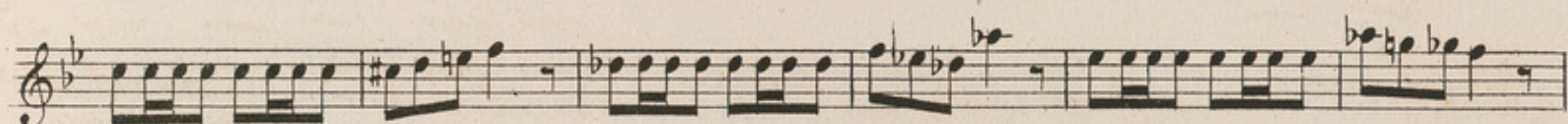
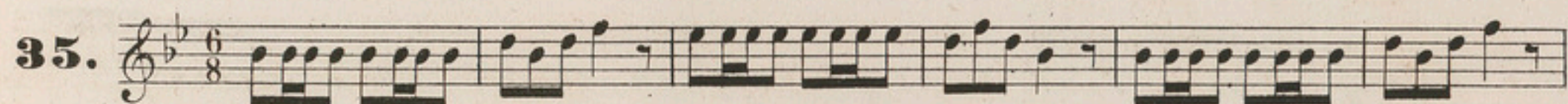
Allegretto.

32. 

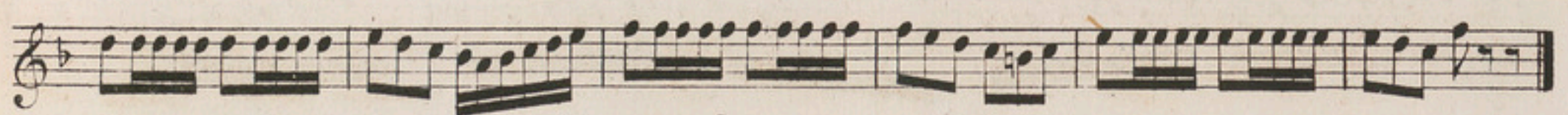
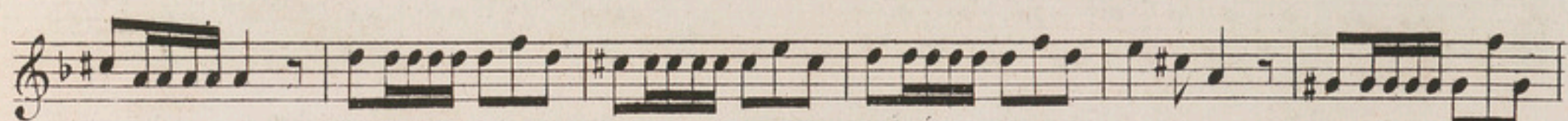
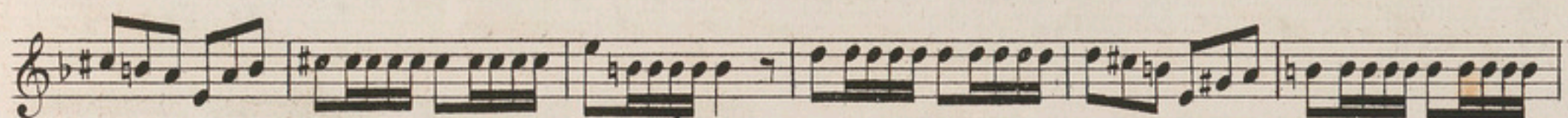
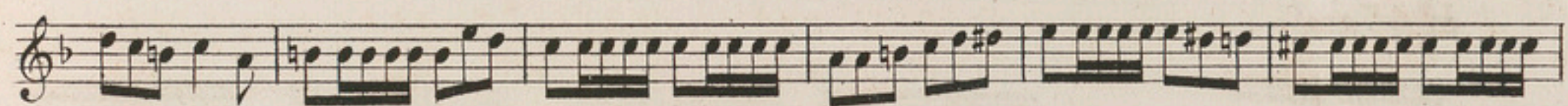
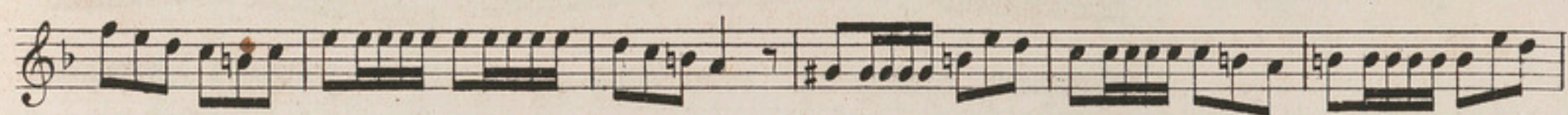
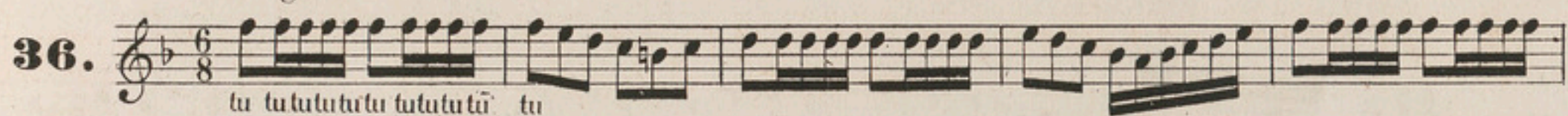
Allegretto.

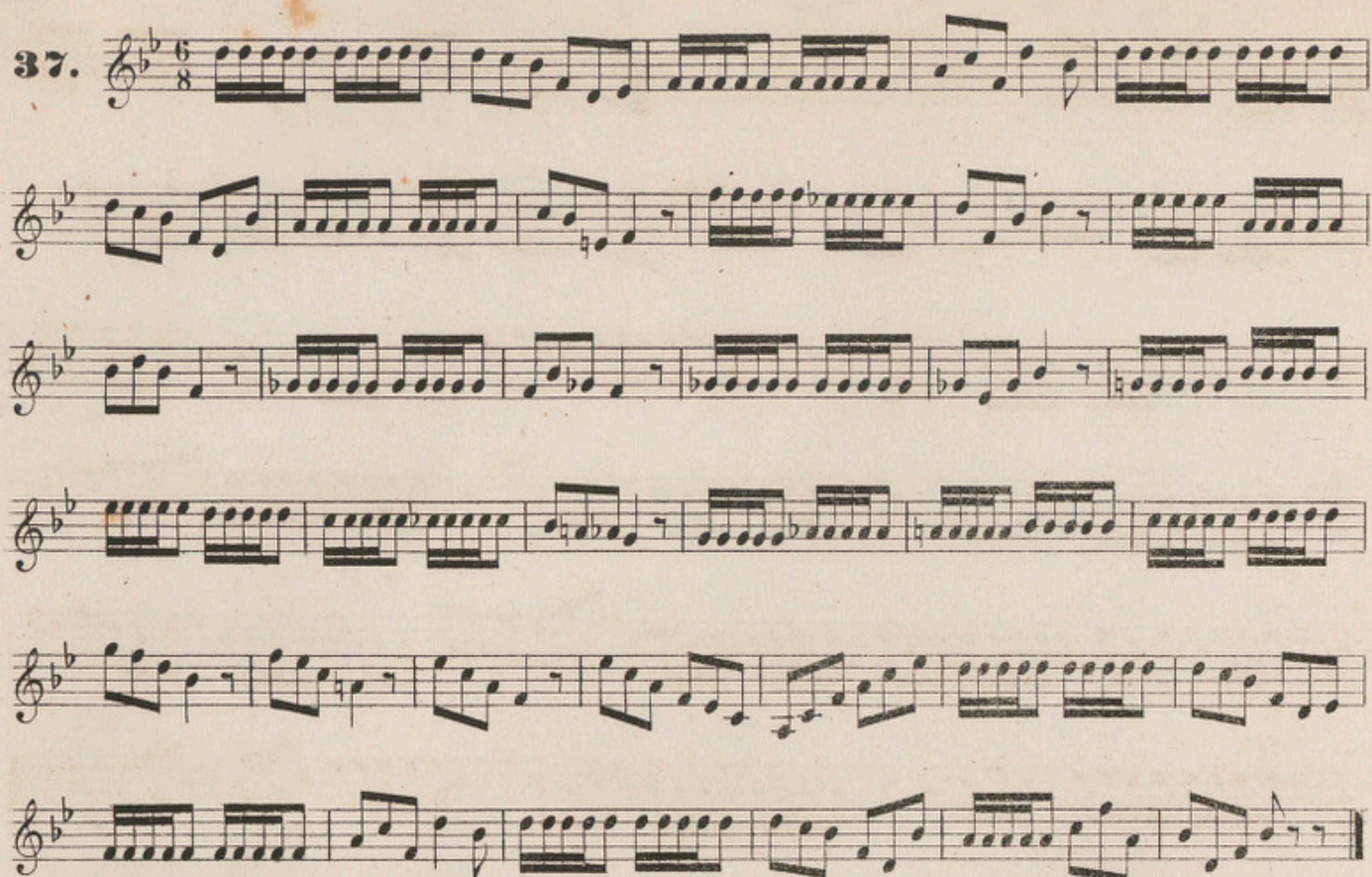
33. 

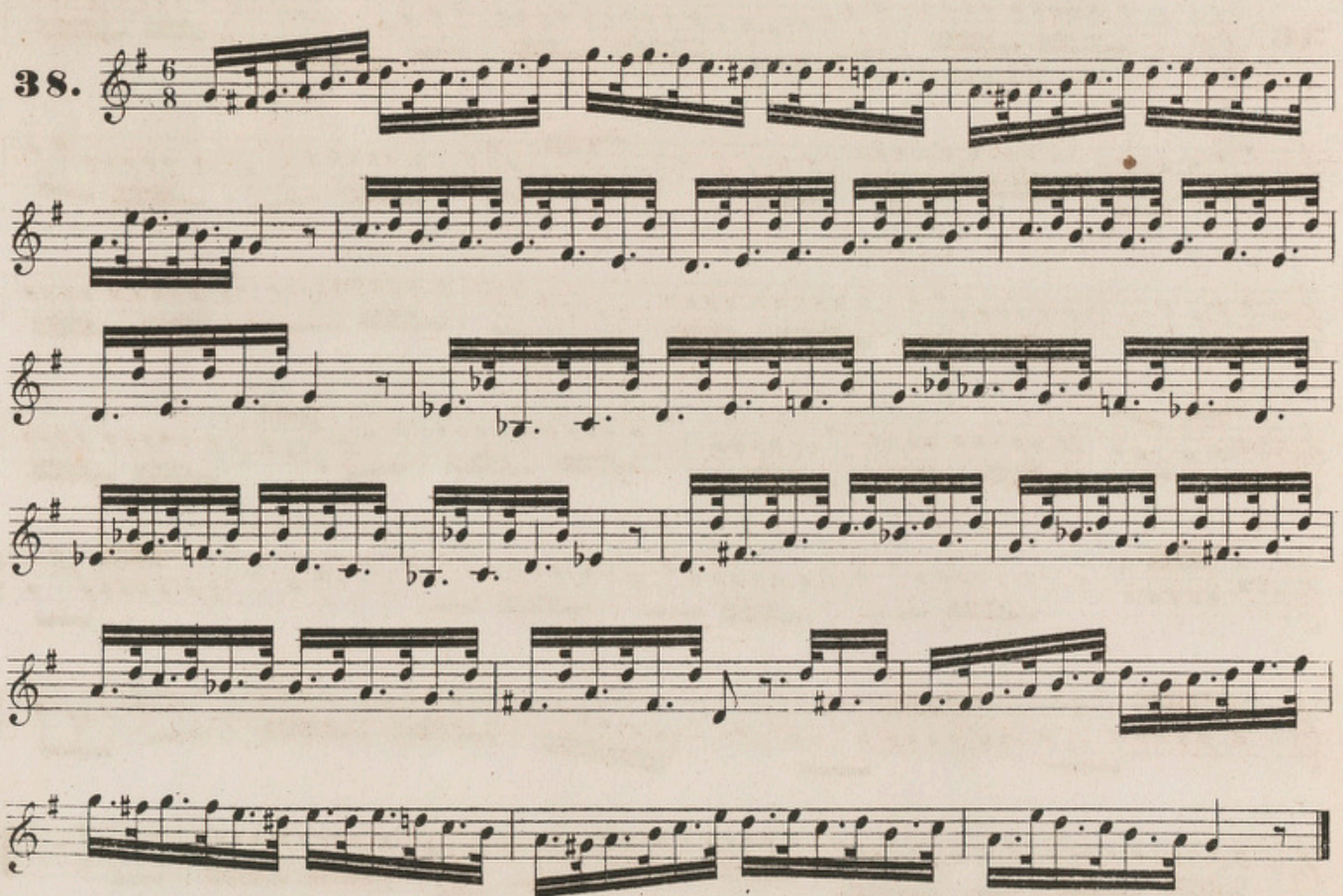
34. 



Allegretto.



37. 

38. 

ÉTUDES SUR LE COULÉ

Cette partie de la méthode est sans contredit une des plus importantes; aussi lui ai-je donné un grand développement, surtout dans les exercices qui se font spécialement par le mouvement des lèvres, c'est-à-dire sans avoir recours à l'addition ou à la substitution d'un piston. On devra suivre exactement les doigtés indiqués, quoique étant inusités. C'est à dessein, en effet, que j'ai eu recours à ces doigtés, non plus pour en conseiller l'usage dans l'exécution habituelle, mais afin de donner à ce genre d'exercice une difficulté qui doit absolument être surmontée, autrement dit, en obligeant les lèvres à se mouvoir, sans avoir recours à l'emploi des pistons.

Ce travail est, du reste, analogue à celui auquel se livrent les chanteurs quand ils étudient le mouvement de la glotte pour arriver à faire le trille.

L'intervalle le plus facile à couler est l'intervalle de seconde mineure; l'intervalle de seconde majeure est un peu plus difficile, car il faut déjà faire un certain mouvement des lèvres pour l'obtenir.

L'intervalle de tierce est le plus difficile, car il se trouve souvent sur des degrés où il devient impossible d'avoir recours aux pistons pour aider à porter le son de la note basse sur la note haute.


Je conseille donc de travailler assidûment ce genre d'exercice; il devient la source d'une exécution facile et brillante; on obtient par lui une grande souplesse de lèvres, surtout quand on peut arriver jusqu'à l'exécution du trille.

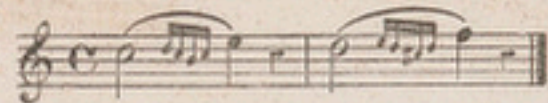
Le trille, au moyen des lèvres, n'est bon que pour les intervalles où les harmoniques sont à distance de seconde, comme dans l'exercice n° 23, et surtout en suivant les doigtés indiqués, autrement on ferait des trilles de tierces qui seraient aussi désagréables que mauvais.

Je ne donne donc ces exercices que comme études, et je n'engage aucunement les élèves à s'en servir dans la pratique, ainsi que le font certains cornistes qui veulent appliquer au cor à pistons un système qui n'a aucune raison d'être, puisque c'est un instrument des plus parfaits et des plus complets qui répudie plutôt qu'il n'exige des procédés factices dont l'effet paraîtra toujours détestable aux gens de goût.

Je dois signaler encore à ce propos un vice intolérable que semblent affectionner les adeptes de cette école, par le mouvement des lèvres. Je veux parler de la manière dont ils font le *gruppetto*.

Pour exécuter cet ornement sur le cor à pistons, il suffit de remuer régulièrement les doigts, et chaque note sort avec une justesse et une pureté irréprochables.

De quel droit alors certains artistes remplacent-ils par une tierce supérieure l'appoggiature qui doit être à distance de seconde? Pourquoi, en un mot, exécutent-ils :  au lieu de faire entendre :



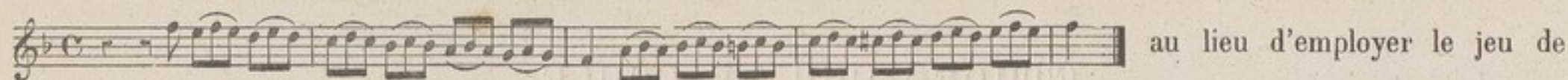
qui est la seule manière convenable — et cela sur tous les degrés de la gamme? — parce

que ces Messieurs trouvent plus commode de recourir à un simple mouvement des lèvres qui les dispense de remuer les doigts; comme s'il n'était pas plus naturel de faire sortir les vraies notes en employant les pistons.

Dans cette voie, quelques-uns vont plus loin encore et n'hésitent pas à exécuter des successions de triolet par le mouvement des lèvres, au lieu de recourir aux pistons.

Exemple d'une étude de M. Gallay :

On doit exécuter ainsi, en employant les pistons :



lèvres, ce qui produit l'exécrable effet suivant :



Je n'ai pas besoin d'insister davantage pour faire voir que de pareils escamotages n'ont aucune raison d'être sur le cornet à pistons, et si j'en fais mention ici, ce n'est que pour mettre l'élève en garde contre un système malheureusement trop répandu dans l'armée.

Les quinze premiers numéros de cette partie ont uniquement pour objet d'apprendre à porter le son. Il faut, pour arriver à ce résultat, enfler un peu la note grave, et, au moment où elle arrive à l'apogée de sa force, la porter sur la note haute par le moyen d'une légère pression de l'embouchure sur les lèvres.

Arrive ensuite le travail de l'intervalle de tierce, qui s'obtient par la tension des muscles et aussi par la pression de l'embouchure sur les lèvres. Faites parler chaque note avec beaucoup d'égalité en les liant bien entre elles et en suivant les rythmes et les doigtés indiqués.

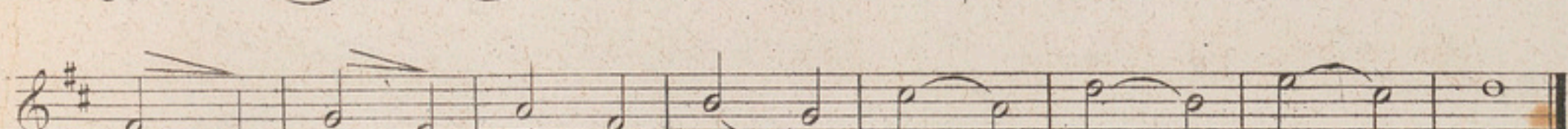
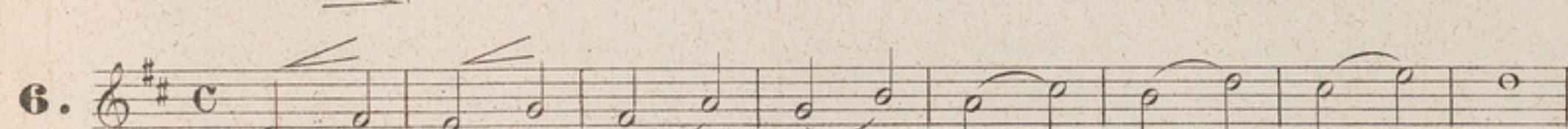
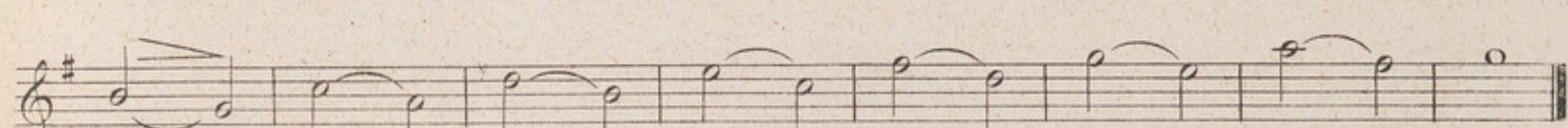
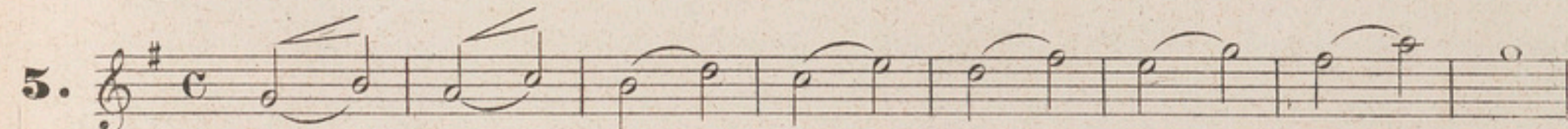
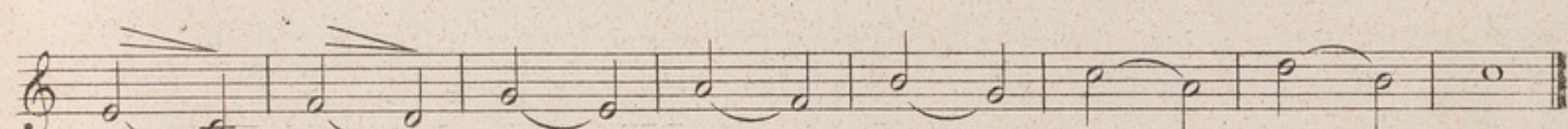
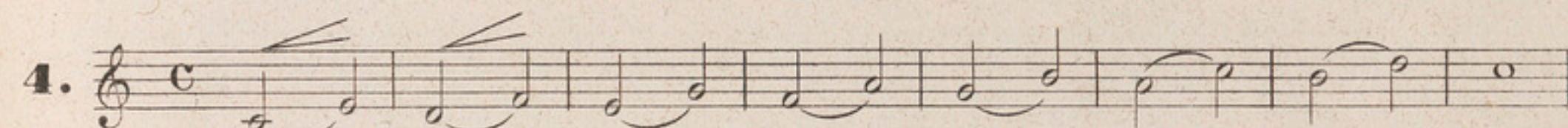
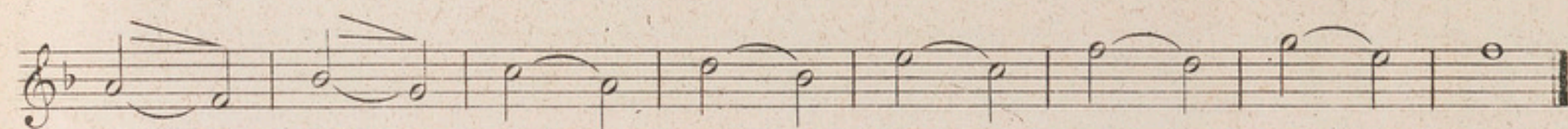
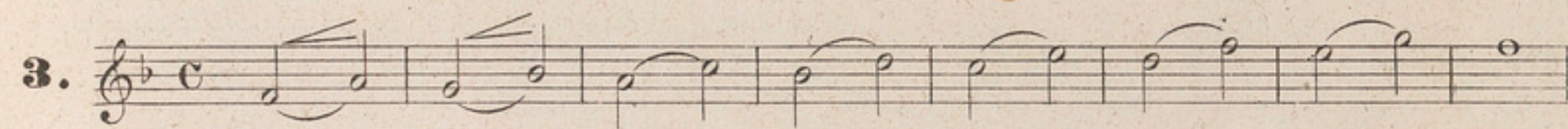
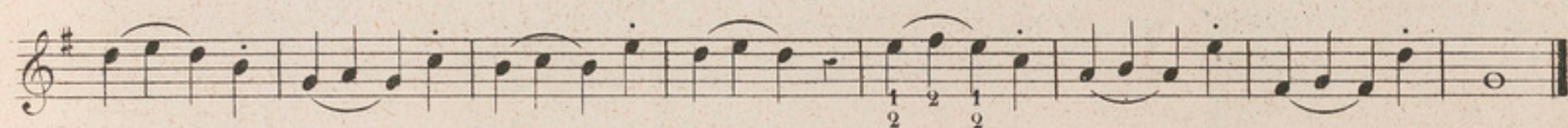
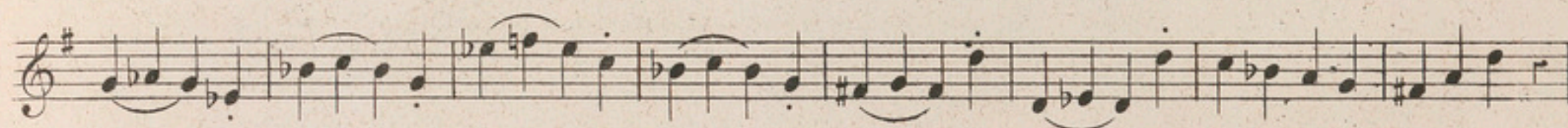
Toutes les études, à partir du n° 16 jusqu'au n° 69, sont uniquement composées pour apprendre à porter avec facilité les intervalles de tierces, afin d'arriver à passer avec élégance les petites notes portées, ainsi que les doubles appoggiatures, — dont j'ai déjà ajouté quelques exemples à cette série d'études, — mais qui, plus tard, seront traitées à fond à l'article des notes d'agrément.

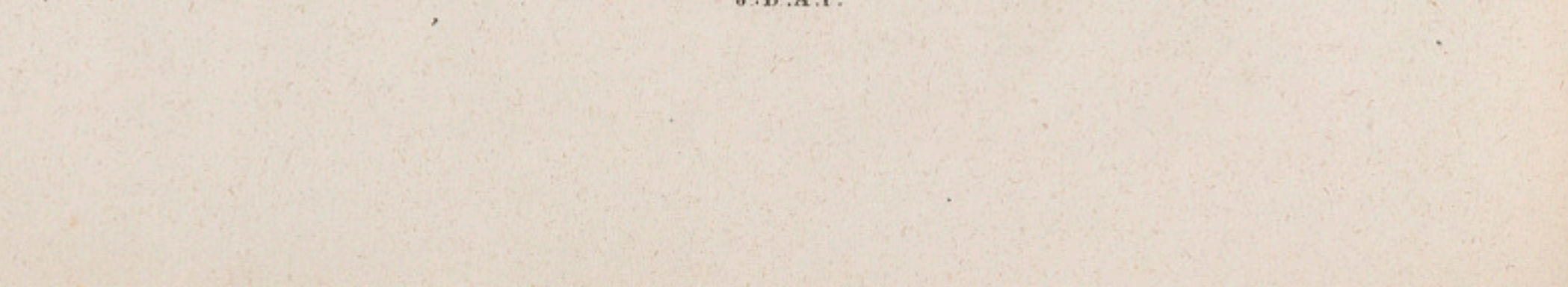
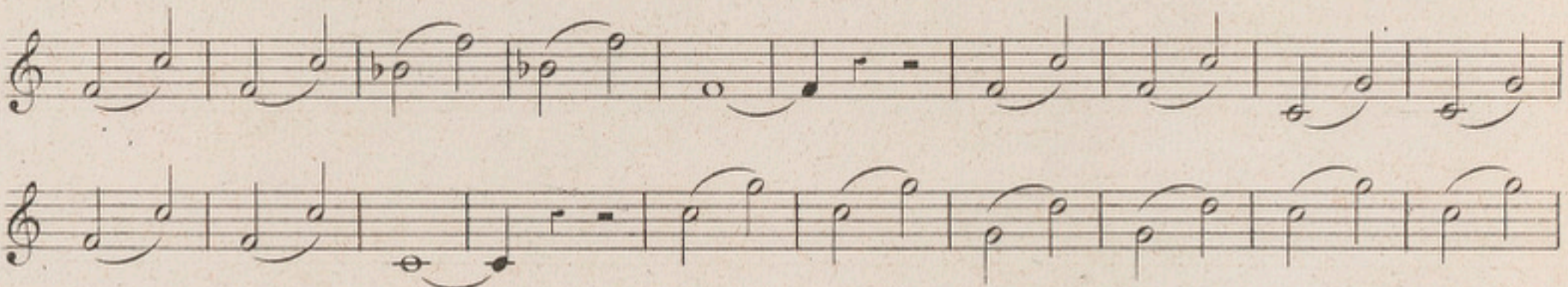
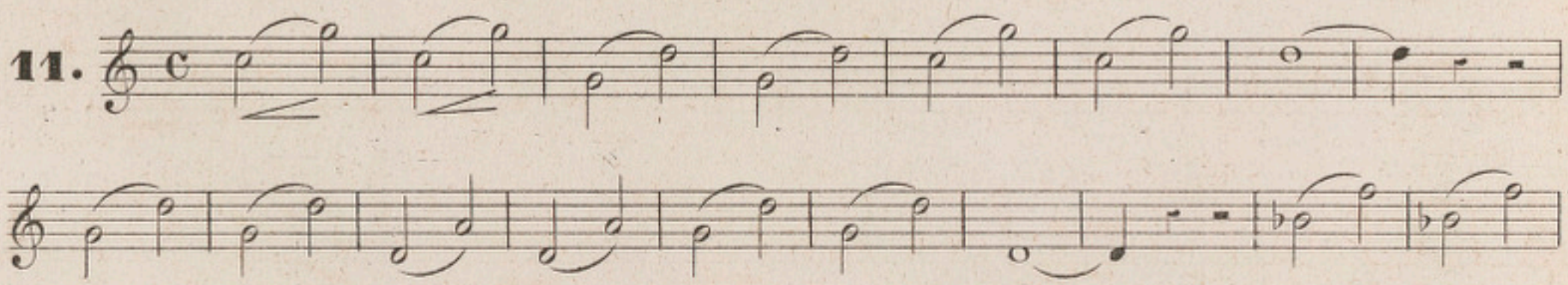
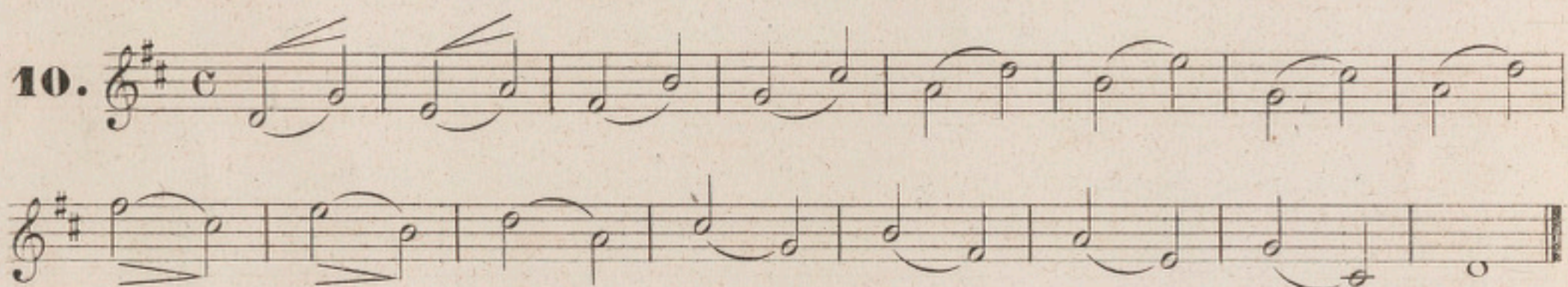
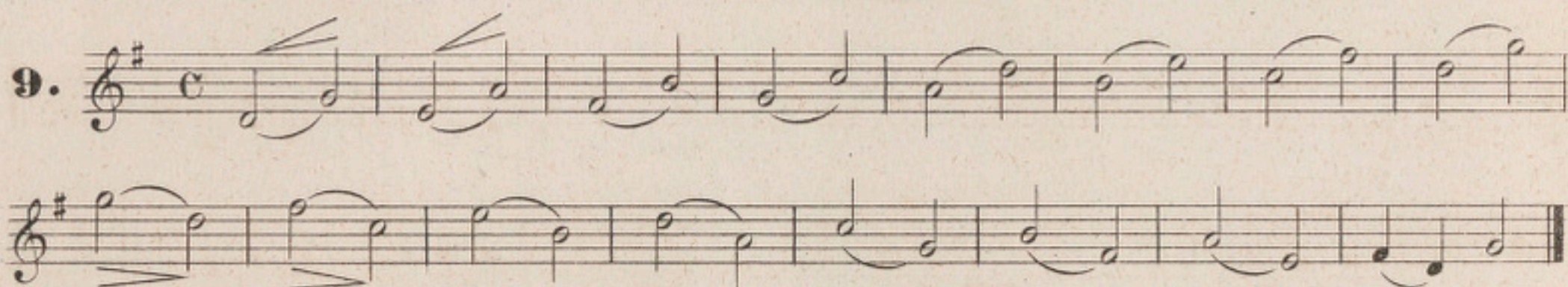
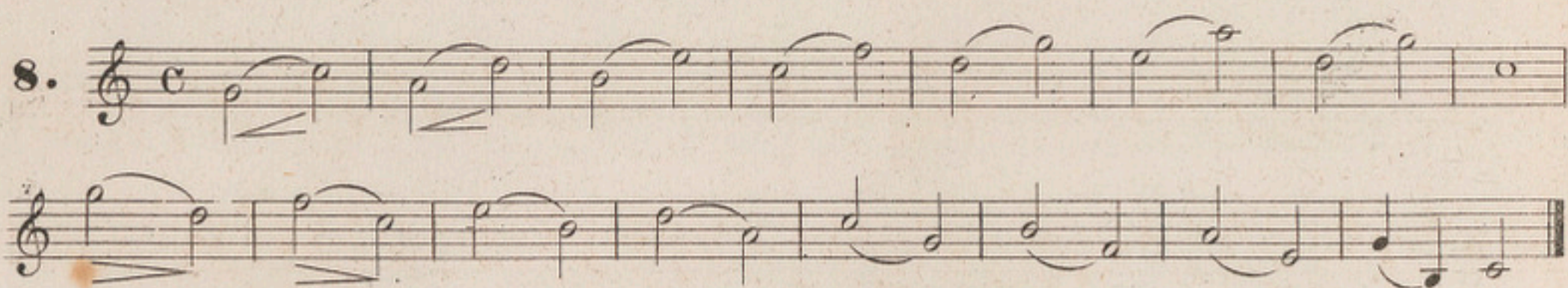
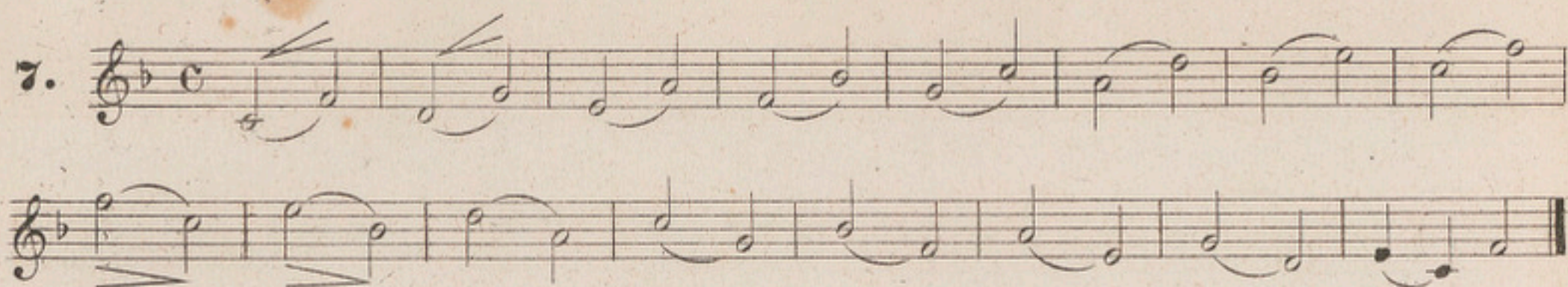
Ces deux agréments ne s'obtenant que par le mouvement des lèvres, j'ai cru devoir en donner ici quelques applications.

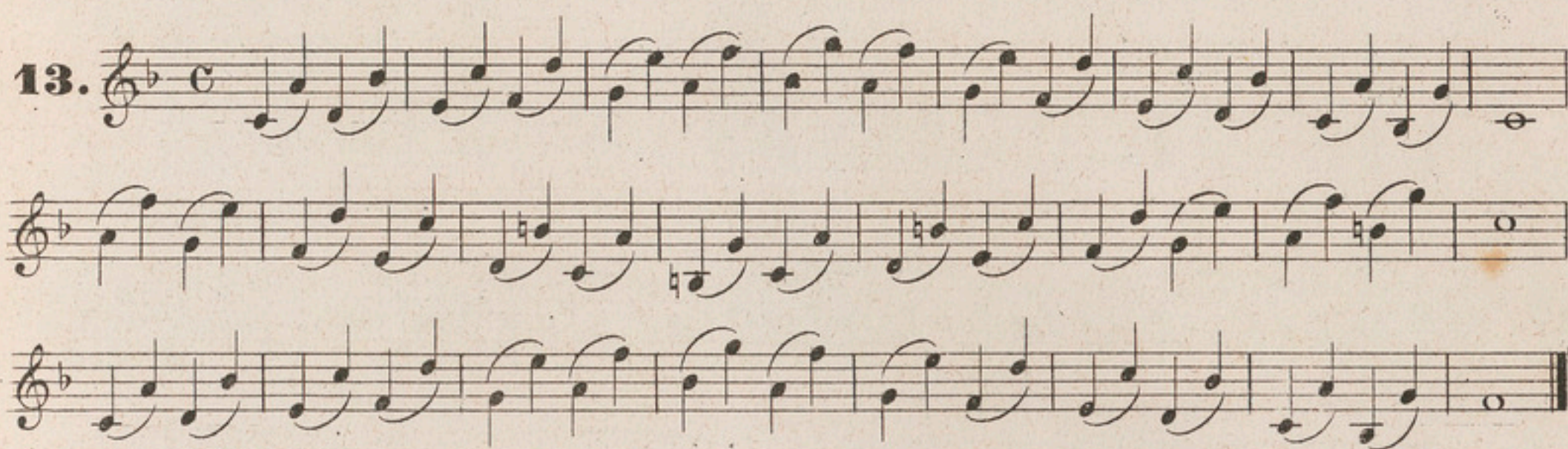


ETUDES SUR LE COULE.

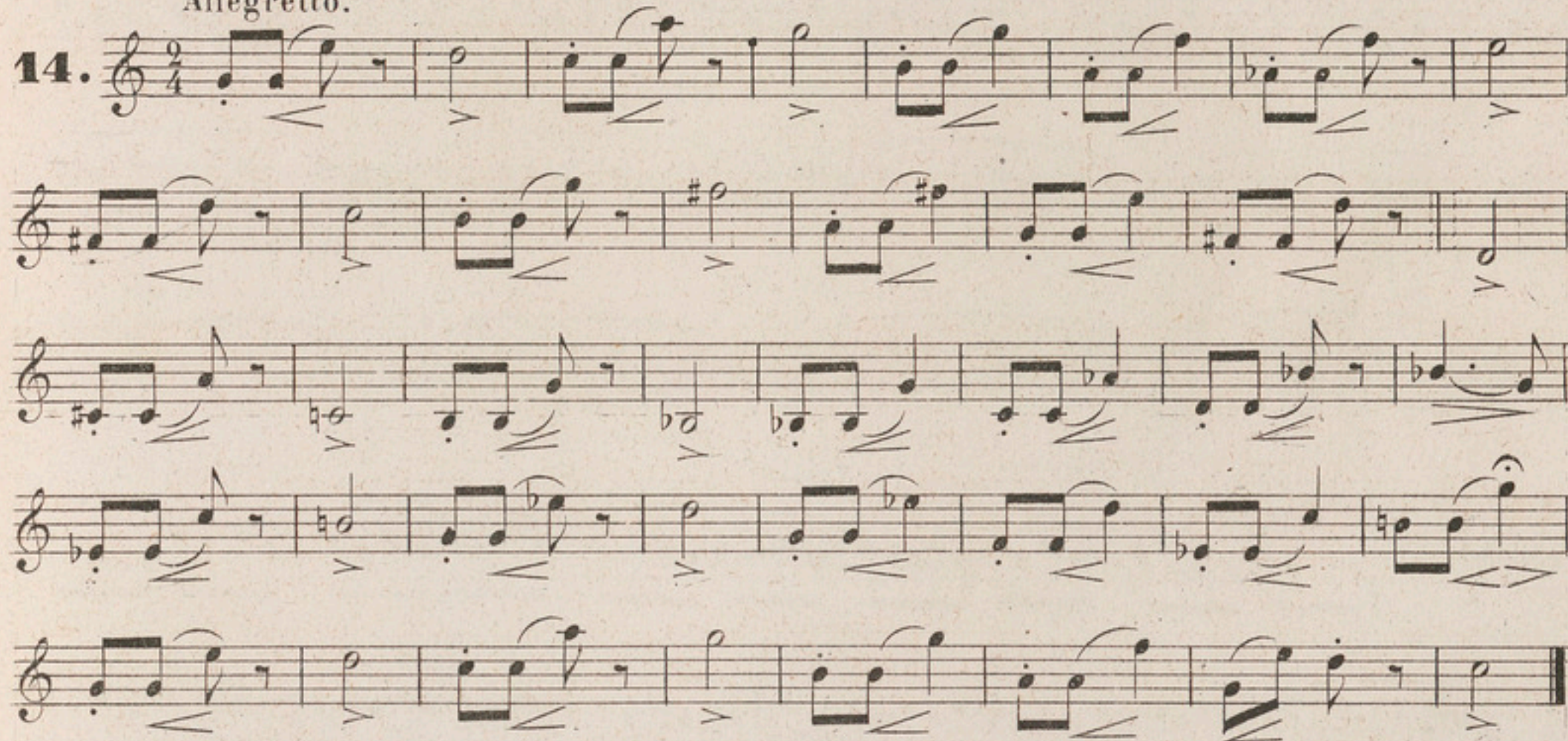
59







Allegretto.



Andante.



16. 





17. 







18. 







19. 

First system of musical exercises. It consists of four staves. Each staff contains four measures of music, primarily featuring eighth-note triplets. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 0 (representing the thumb) below the notes. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the system.

20.

Second system of musical exercises, starting with exercise 20. It consists of four staves. The first two staves show continuous eighth-note triplets. The last two staves show measures with diagonal lines (//) indicating rests or specific articulation. Fingerings are indicated below the notes.

21.

Third system of musical exercises, starting with exercise 21. It consists of four staves. The first two staves show continuous eighth-note sextuplets. The last two staves show measures with diagonal lines (//) indicating rests or specific articulation. Fingerings are indicated below the notes.

22. 

23. 

Allegro.

24. 

Exercise 24 consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of rapid sixteenth-note patterns, mostly in triplet groups. Fingerings (1, 2, 3) are indicated below the notes. The subsequent staves continue this pattern, with some staves in different clefs (alto and bass) and key signatures (one sharp, one flat, and natural). The exercise concludes with a final measure on the sixth staff.

Allegro.

25. 

Exercise 25 consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains six measures of rapid sixteenth-note patterns, mostly in triplet groups. Fingerings (1, 2, 3) are indicated below the notes. The subsequent staves continue this pattern, with some staves in different clefs (alto and bass) and key signatures (one flat, one sharp, and natural). The exercise concludes with a final measure on the sixth staff.

Allegro.

26. 

Exercise 26 consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains six measures of rapid sixteenth-note patterns, mostly in triplet groups. Fingerings (1, 2, 3) are indicated below the notes. The subsequent staves continue this pattern, with some staves in different clefs (alto and bass) and key signatures (one flat, one sharp, and natural). The exercise concludes with a final measure on the third staff.

27. Musical score for exercise 27, 2/4 time. The piece consists of ten staves of music. It features numerous triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several measures with a double slash (/) indicating a continuation or a specific performance instruction. The piece ends with a double bar line.

28. Musical score for exercise 28, 2/4 time. The piece consists of three staves of music. It features numerous triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several measures with a double slash (/) indicating a continuation or a specific performance instruction. The piece ends with a double bar line.

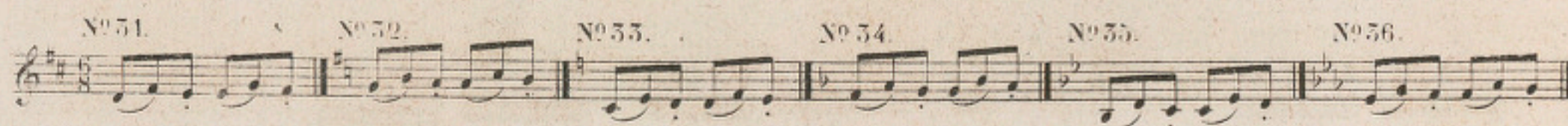
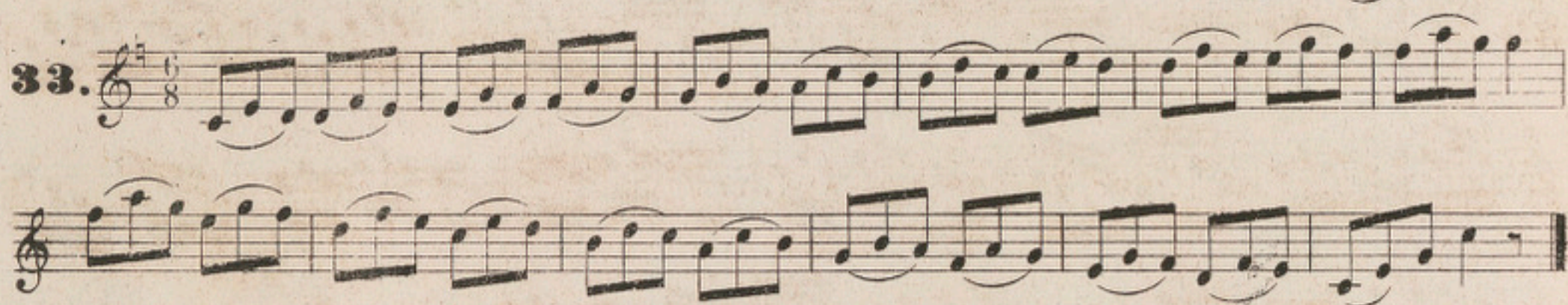
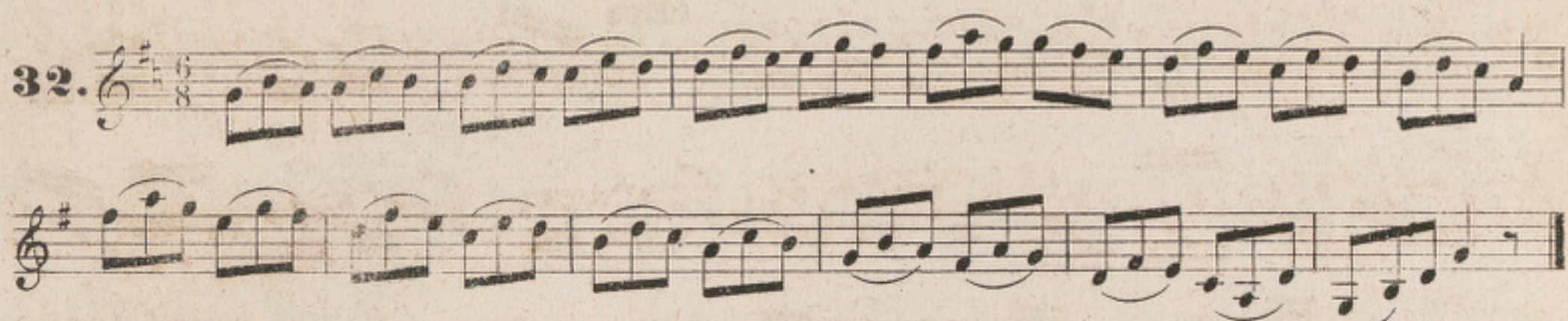
J. B. A. A.

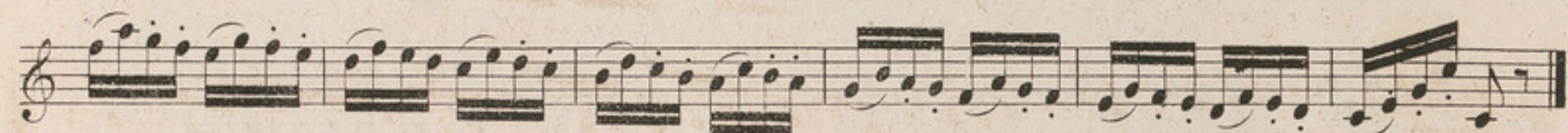
This page contains two musical exercises, 29 and 30, for guitar. Exercise 29 is in 2/4 time and consists of 12 staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily marked with triplets. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) are indicated below the notes. Exercise 30 is also in 2/4 time and consists of 7 staves. It is characterized by frequent use of sixteenth-note runs, often grouped in pairs or fours, and includes many triplet markings. Fingering numbers are also present. The page is numbered 47 in the top right corner. The publisher's name, J.B.A.A., is printed at the bottom center.

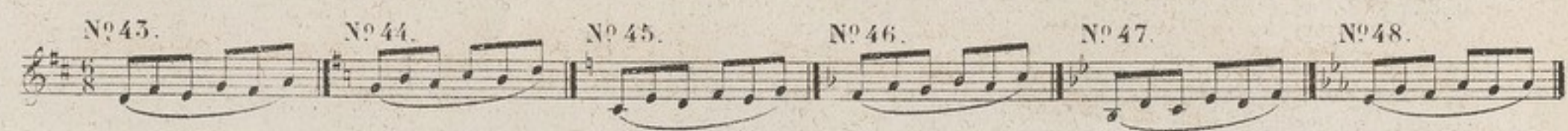
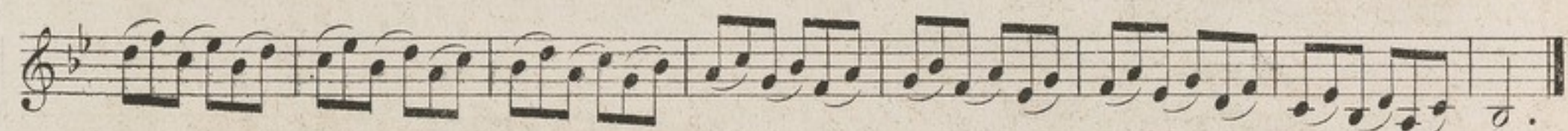
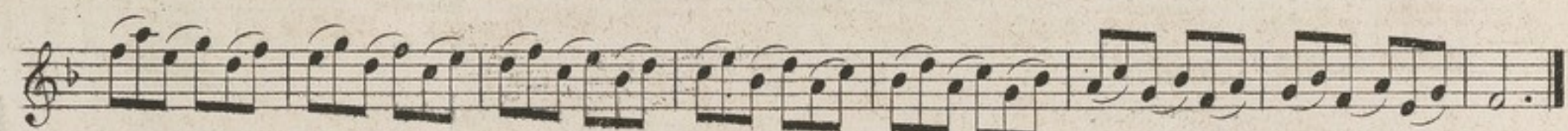
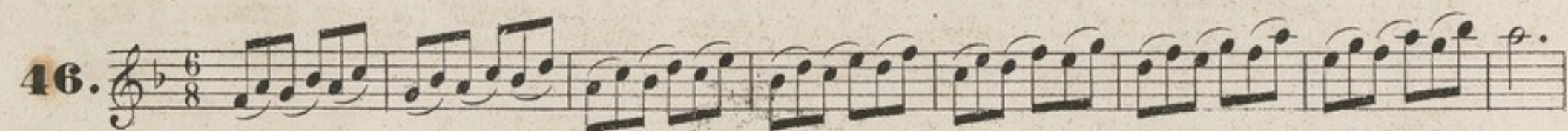
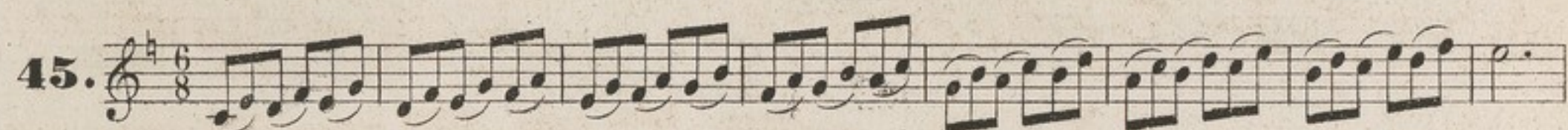
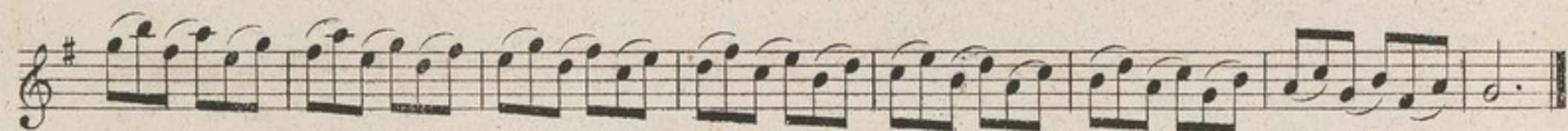
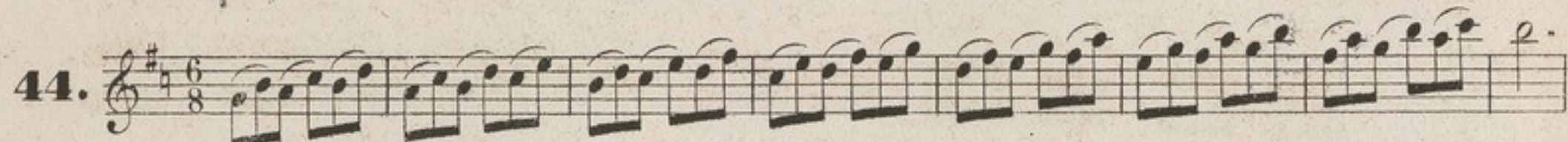
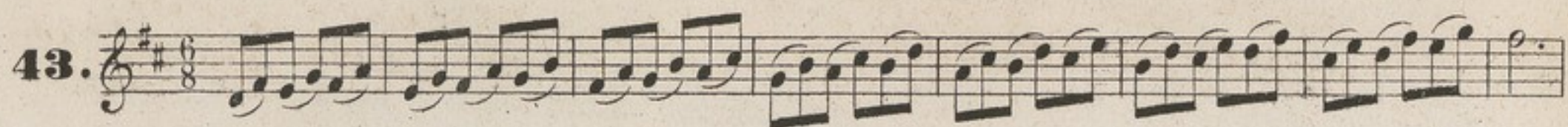
29.

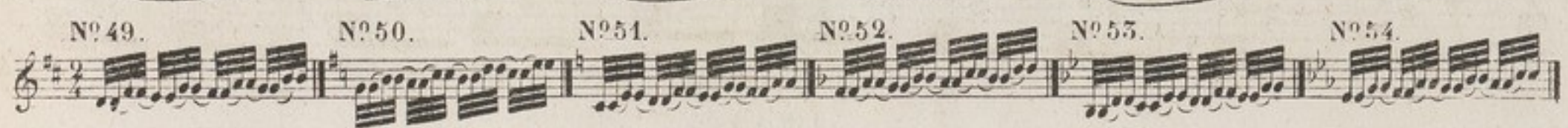
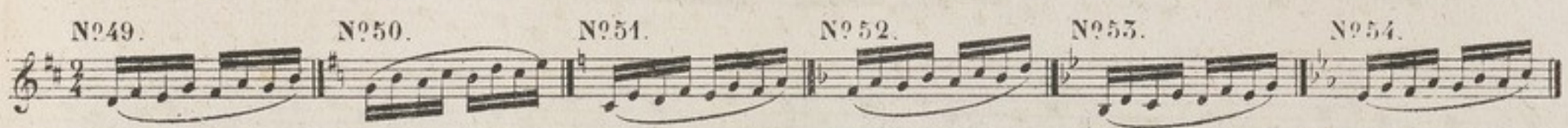
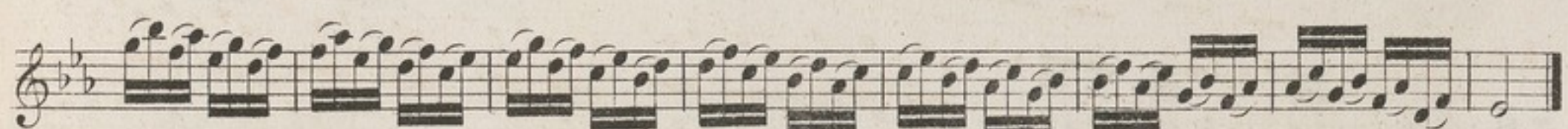
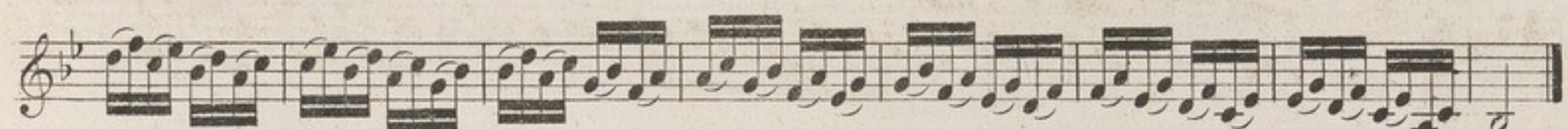
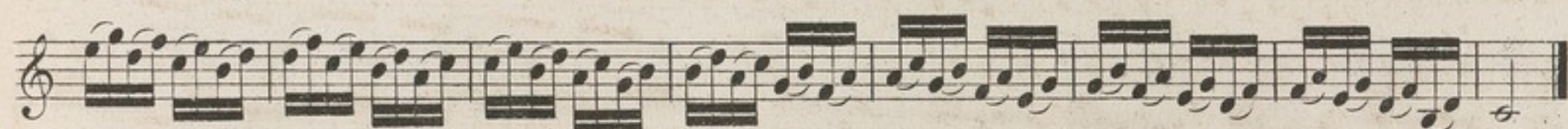
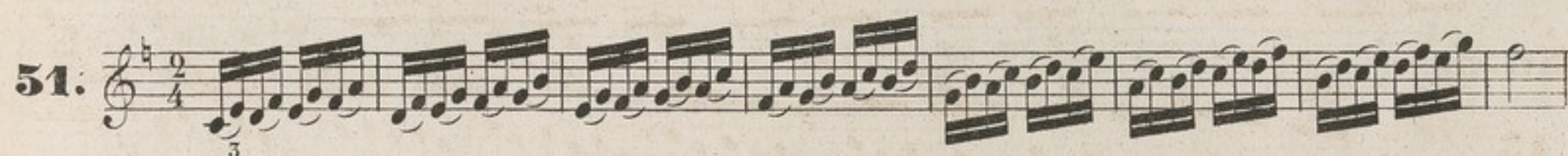
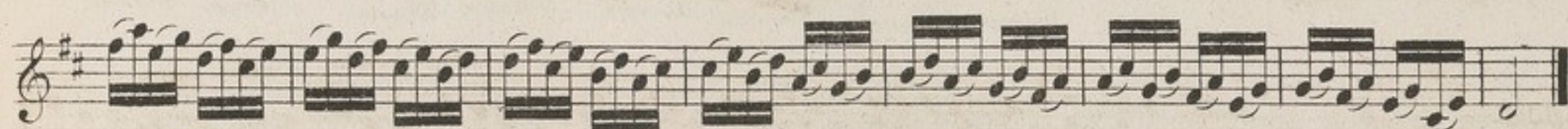
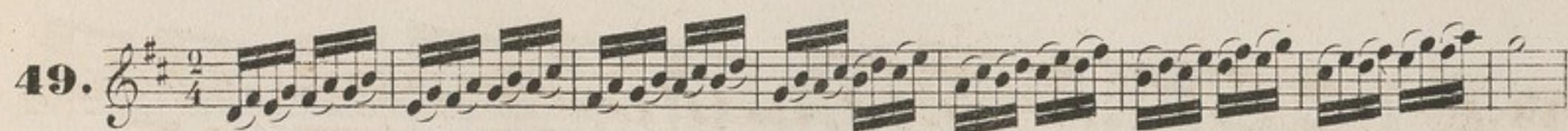
30.

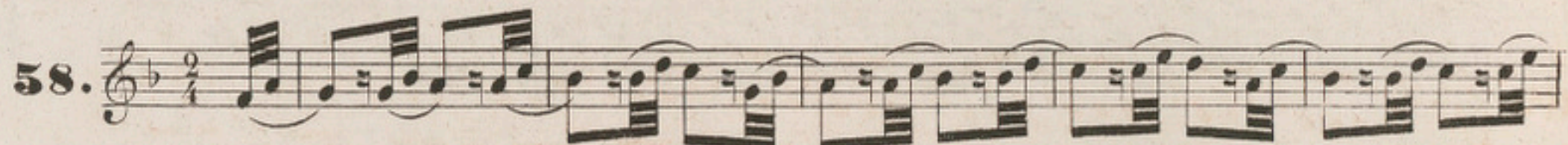
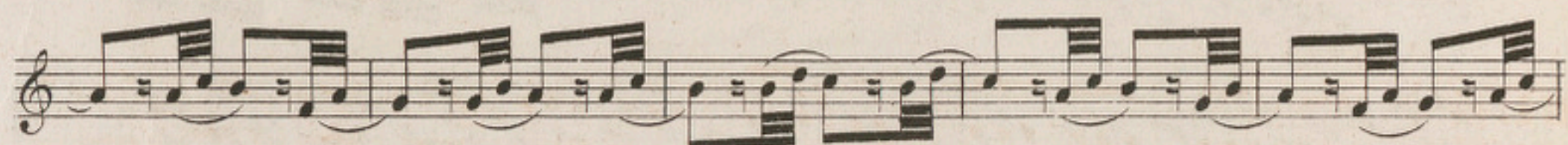
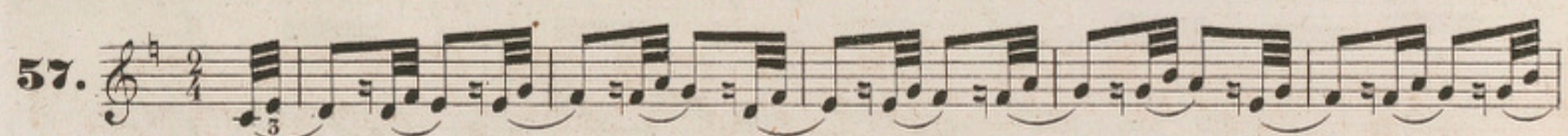
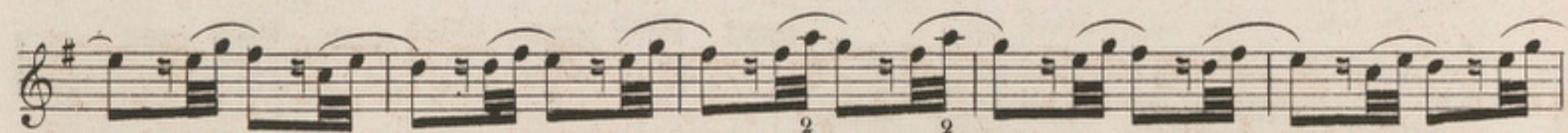
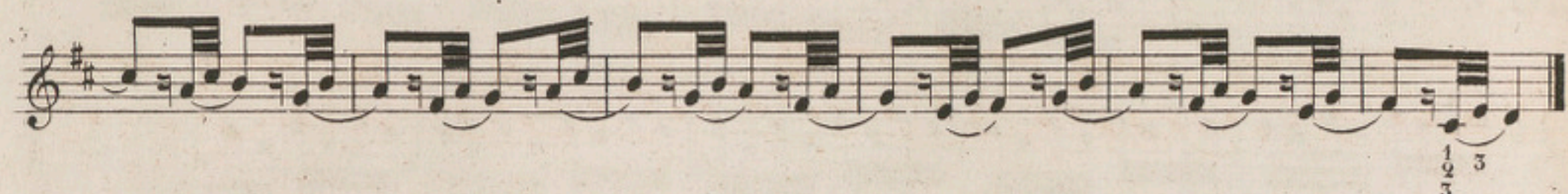
J.B.A.A.





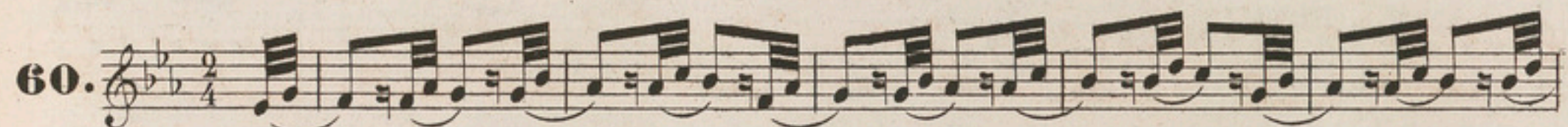




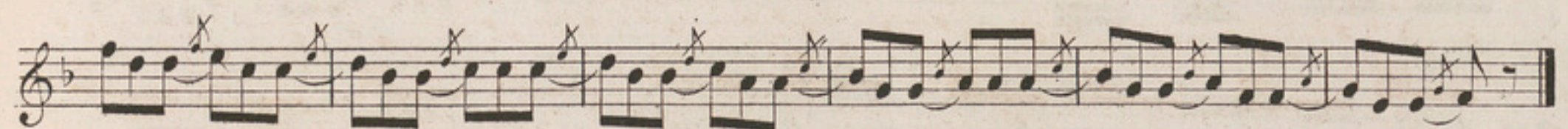
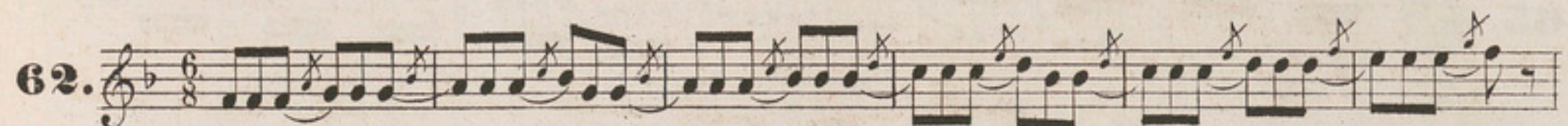




8^{va} *ad libitum*.



Allegro.



Allegro.

63.

Allegretto.

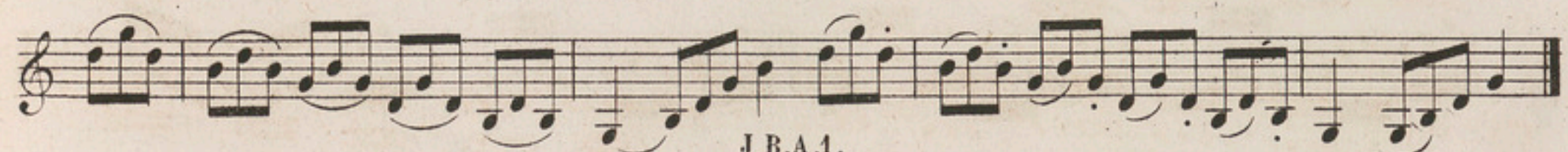
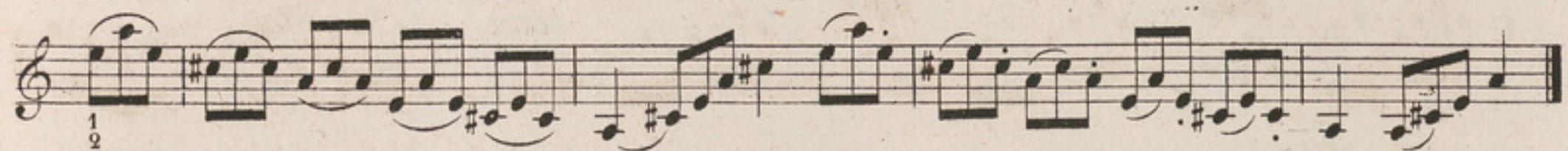
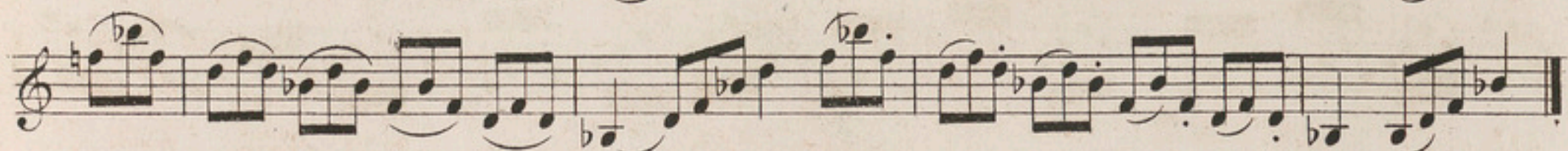
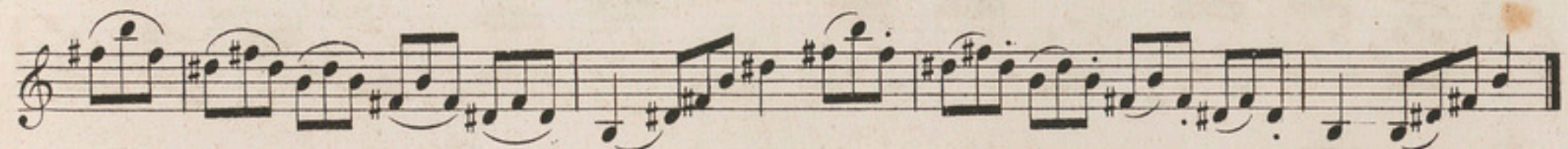
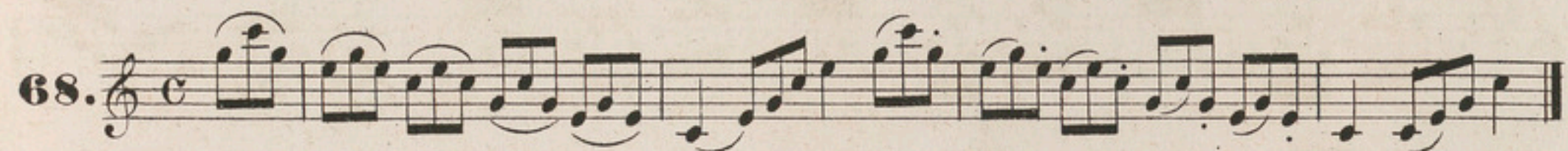
64.

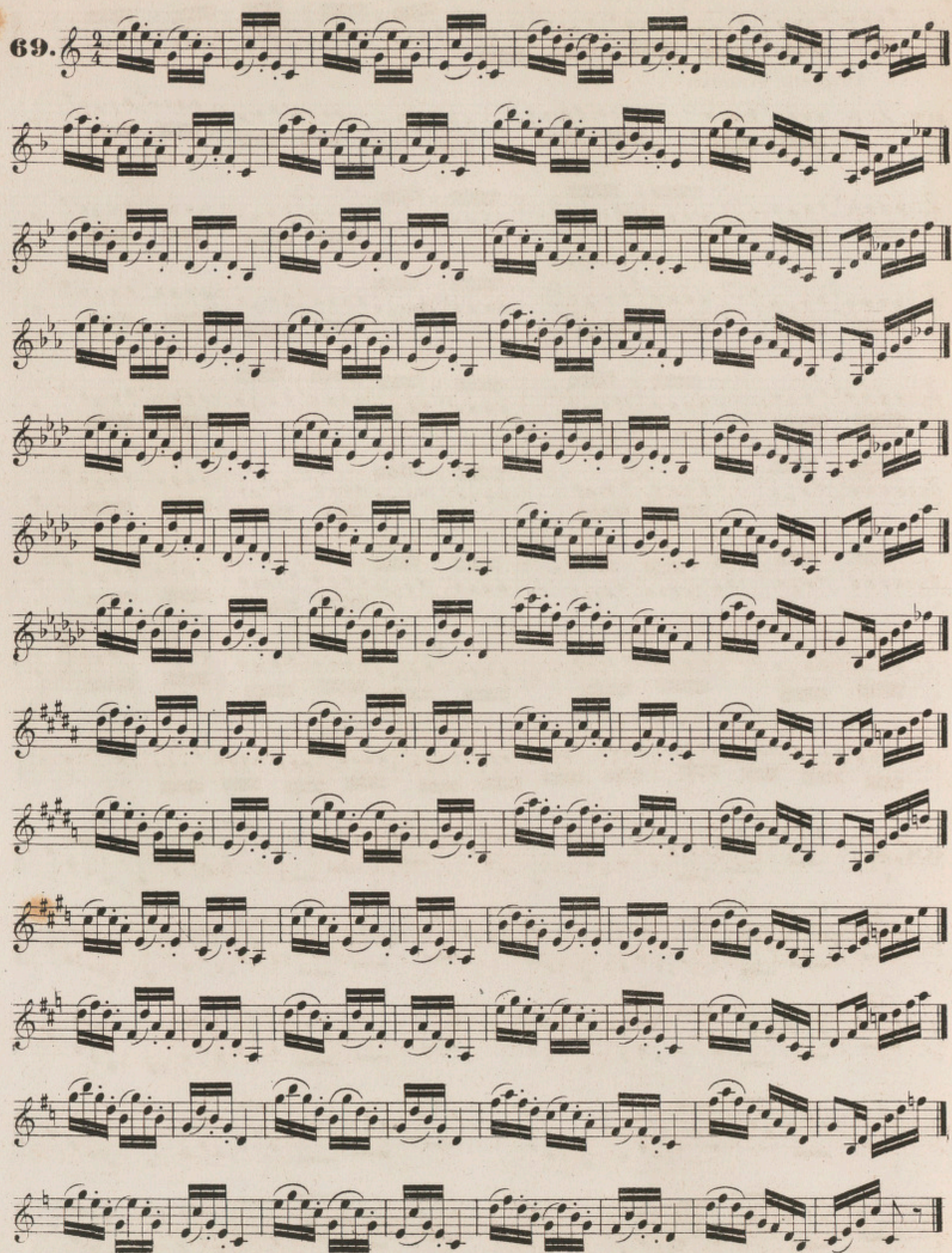
65.

66.



Allegretto grazioso.



69. 

The musical score for exercise 69 consists of 12 staves of music in 2/4 time. The key signature changes from C major to B-flat major, then to E-flat major, and finally to A major. The music consists of continuous eighth-note patterns.

ÉTUDES SUR LES GAMMES

ÉTUDES SUR LES GAMMES

GAMMES MAJEURES

L'étude des gammes a toujours été fort négligée dans les ouvrages du genre de celui-ci; on se contente généralement de donner quelques exemples, en laissant à l'élève le soin de trouver dans son propre fond ce qui manque à la Méthode. Qu'en résulte-t-il? c'est que fort peu d'artistes savent faire une gamme correctement. Il y a pourtant urgence à travailler les gammes avec assiduité; aussi, comprenant toute l'importance de ce genre d'étude, j'ai traité cette partie très-longuement et dans tous les tons. On obtient par ce travail une parfaite égalité de son, ainsi qu'un jeu lié et correct.

GAMMES MINEURES

(Page n° 75)

La gamme mineure étant par sa nature moins riche que la gamme majeure, j'en ai donné seulement des exemples sur la tonique et sur la dominante, afin d'en faire connaître les ressources.

GAMMES ET TRIOLETS CHROMATIQUES

(Page n° 76)

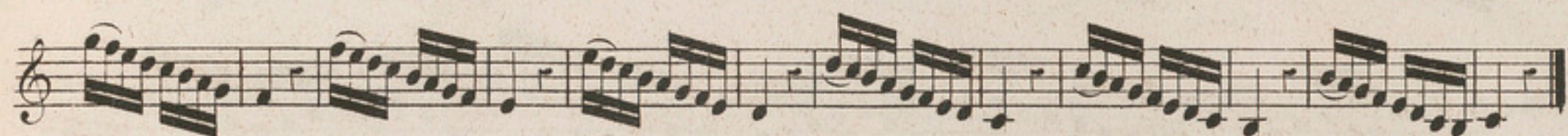
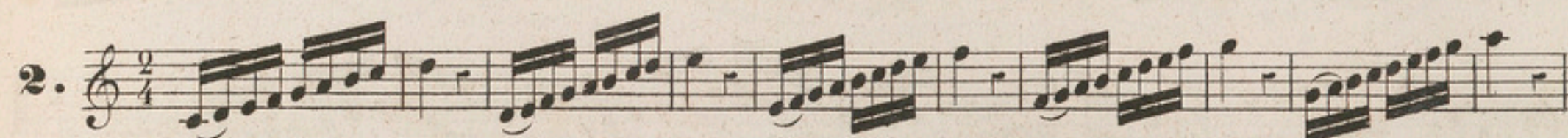
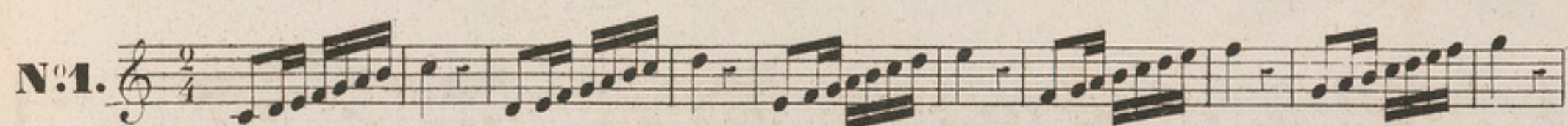
La gamme chromatique étant des plus essentielles, je lui ai donné un grand développement. On obtient par ce genre d'étude un doigté facile; il faut avoir soin de bien enfoncer les pistons, afin que toutes les notes sortent avec plénitude.


Il faut travailler d'abord lentement en faisant bien entendre les rythmes indiqués. Dans cette gamme, comme dans les gammes diatoniques, il faut enfler le son en montant et le diminuer en descendant; on doit surtout jouer bien en mesure, sans accélérer la fin de chaque période, comme beaucoup d'artistes ont l'habitude de le faire. Je conseille donc l'emploi du métronome, pour arriver à cette exactitude qui fait la beauté de l'exécution.





GAMMES MAJEURES.


59





6. 

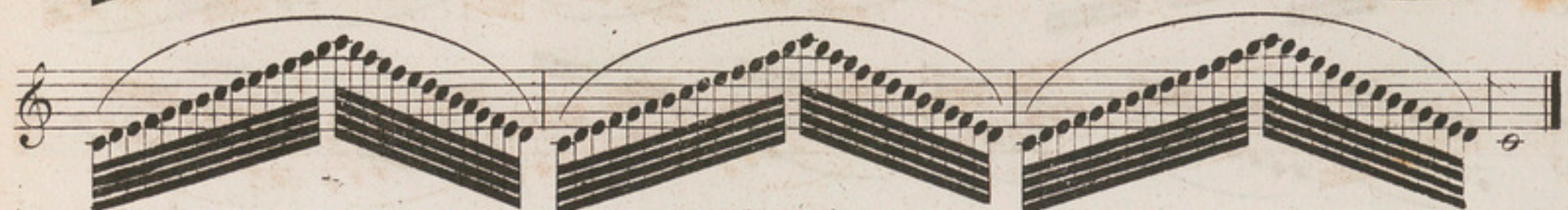
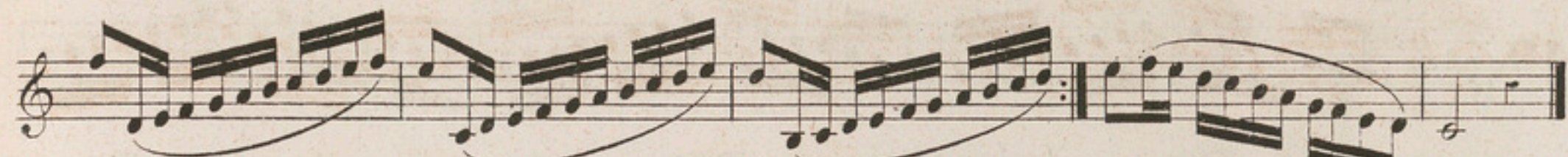
7. 

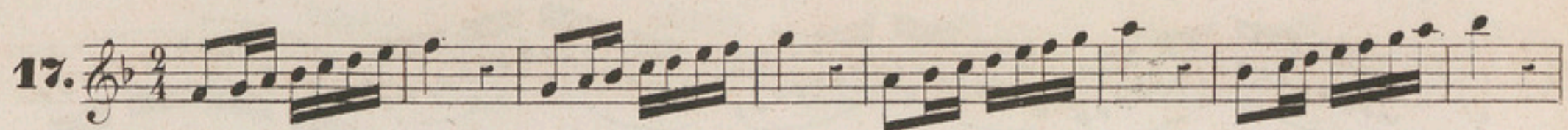
8. 

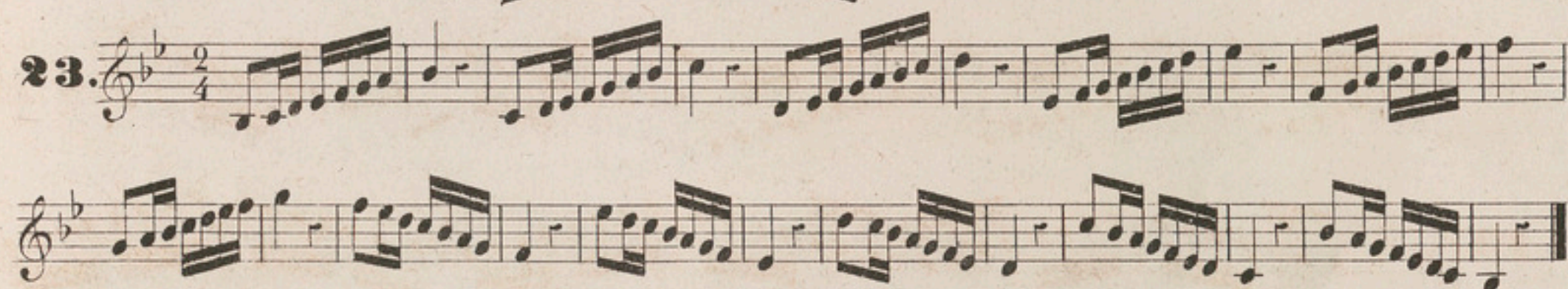
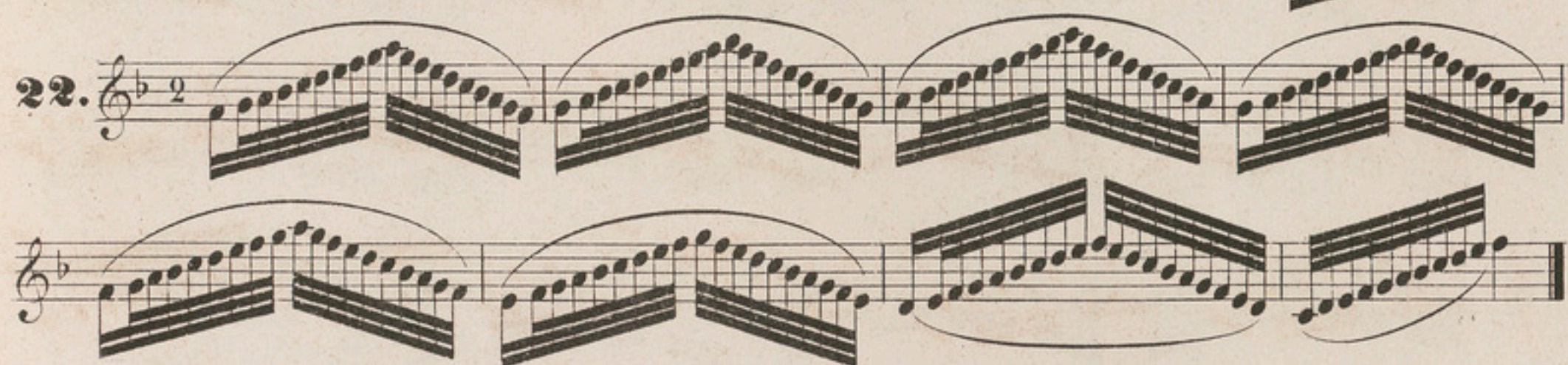
9. 

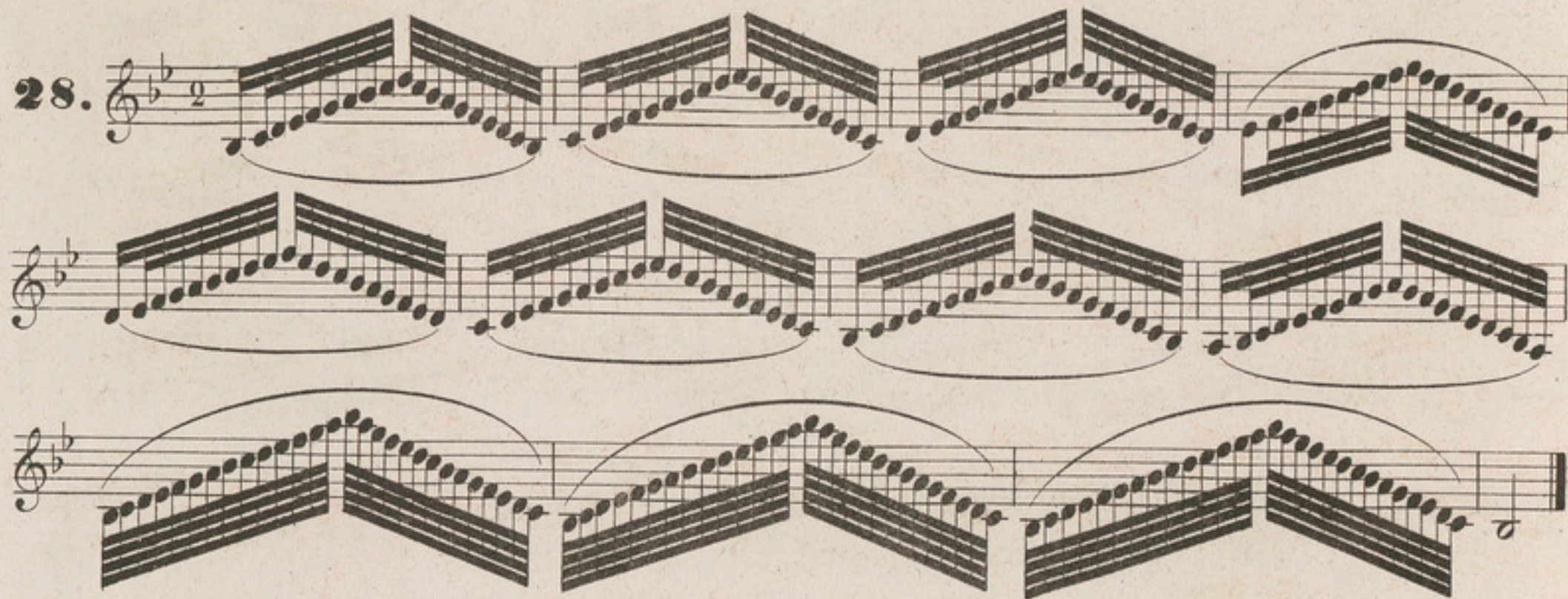
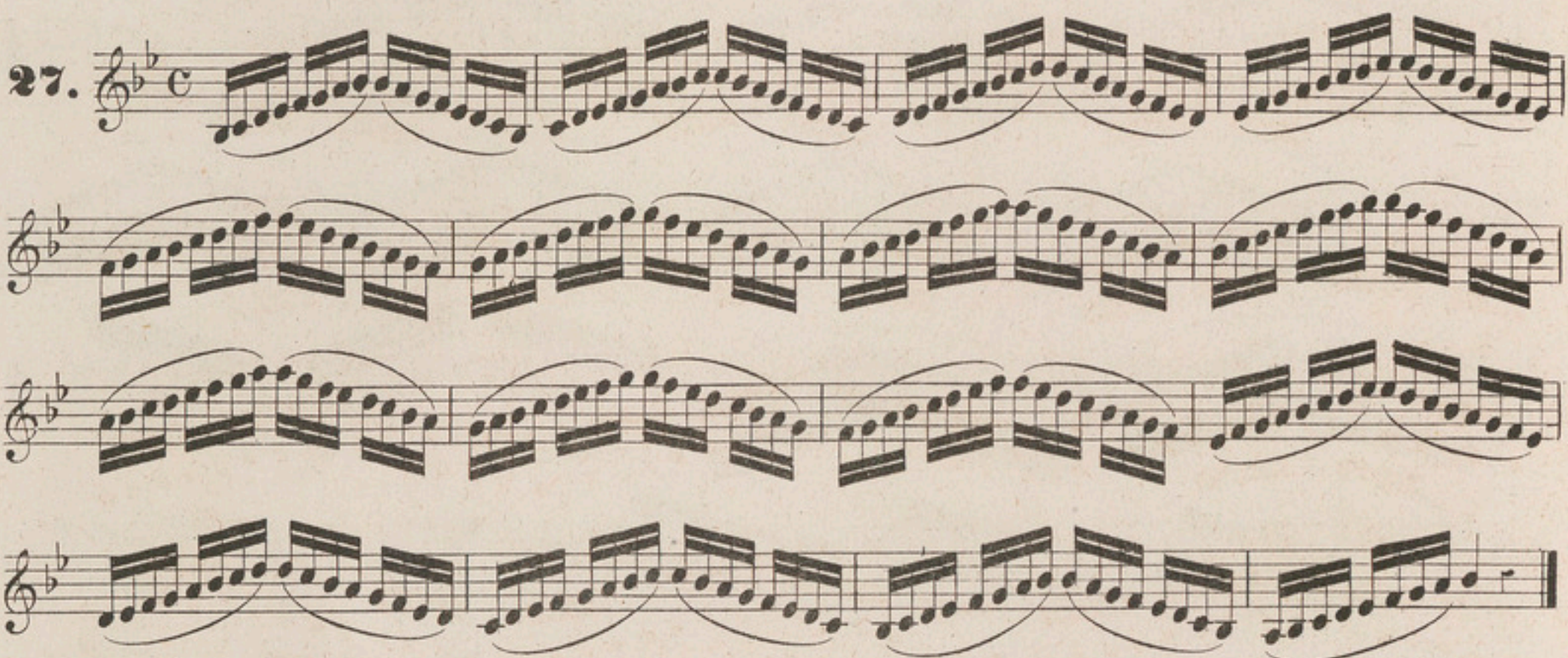
10. 

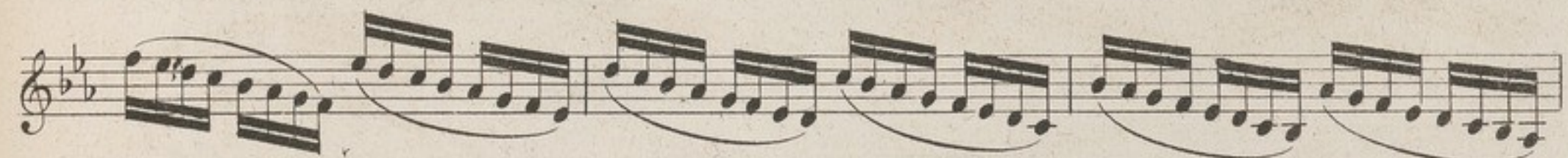
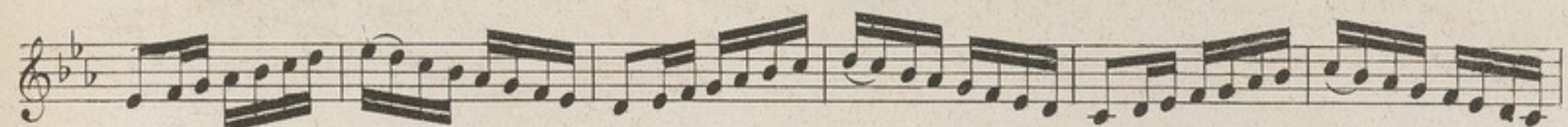
11. 

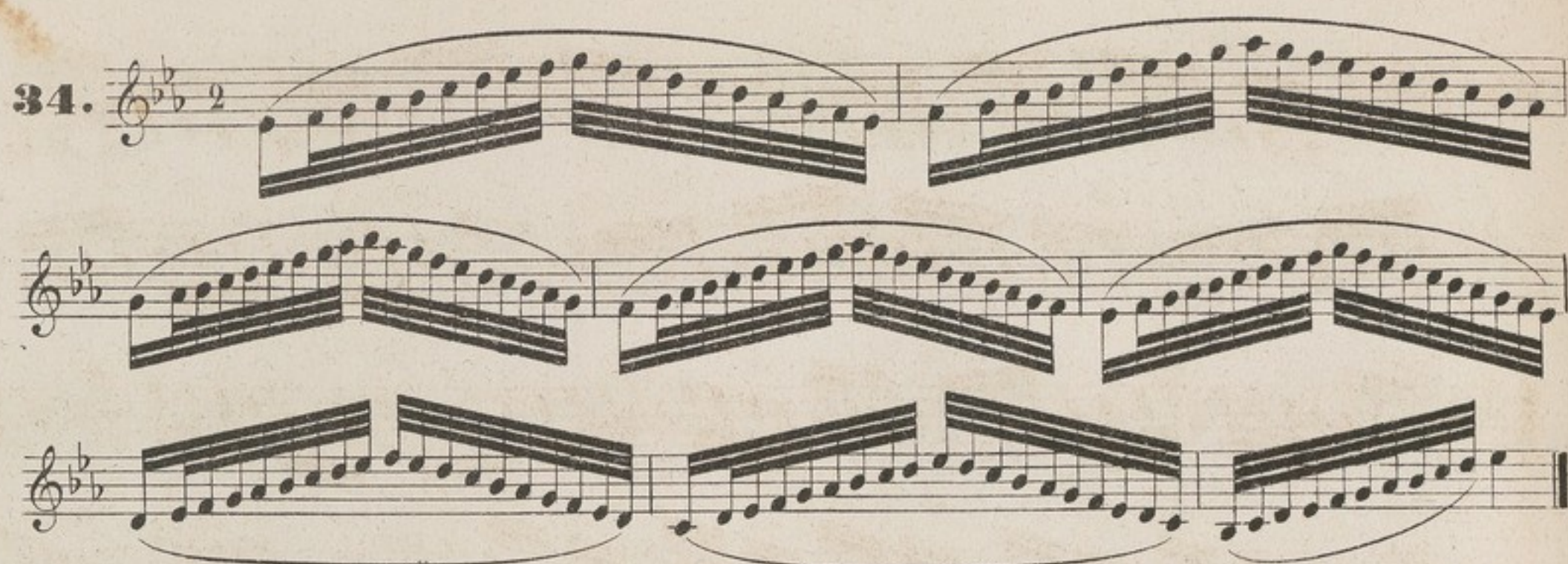








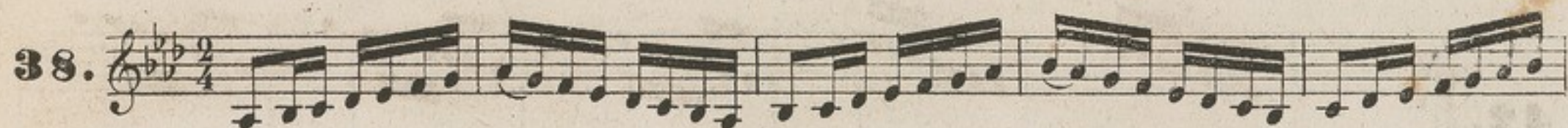


34. 

35. 

36. 

37. 



42.

Exercise 42 consists of 8 measures. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth-note chords, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

Measures 9-16 of exercise 42. The musical pattern continues with eighth-note chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

43.

Exercise 43 consists of 8 measures. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is 2/4.

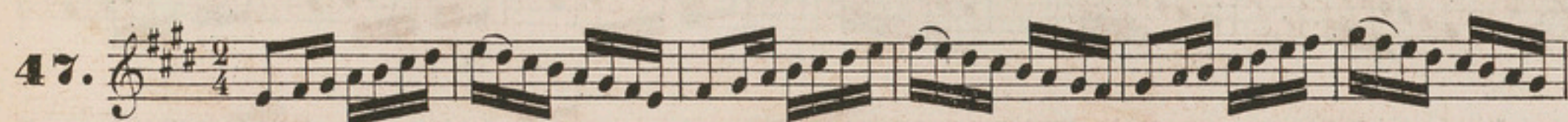
Measures 9-16 of exercise 43. The musical pattern continues with eighth-note chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

Measures 17-24 of exercise 43. The musical pattern continues with eighth-note chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

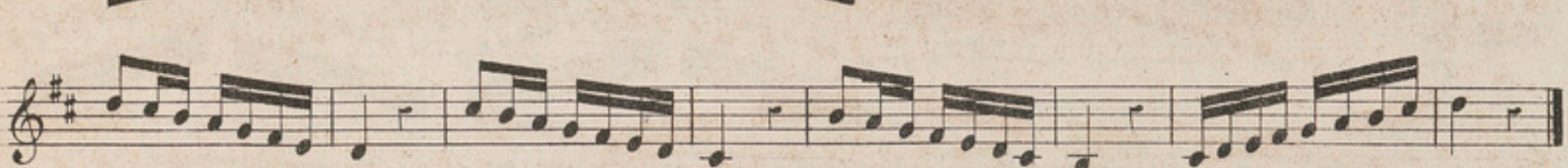
44.

Exercise 44 consists of 8 measures. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is 2/4.

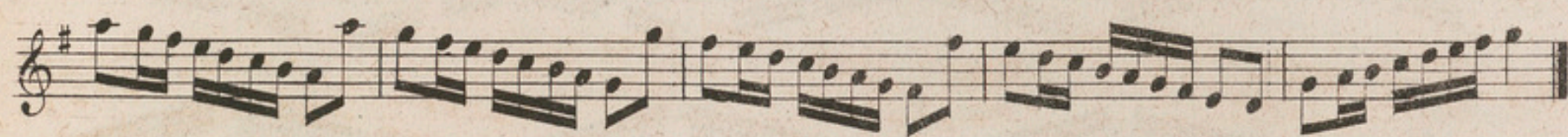
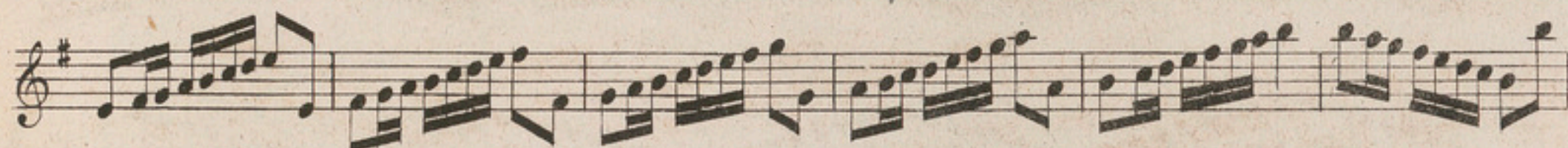
Measures 9-16 of exercise 44. The musical pattern continues with eighth-note chords in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.











67. 



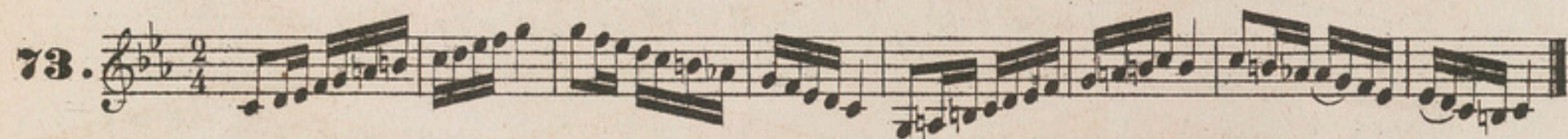

68. 




69. 



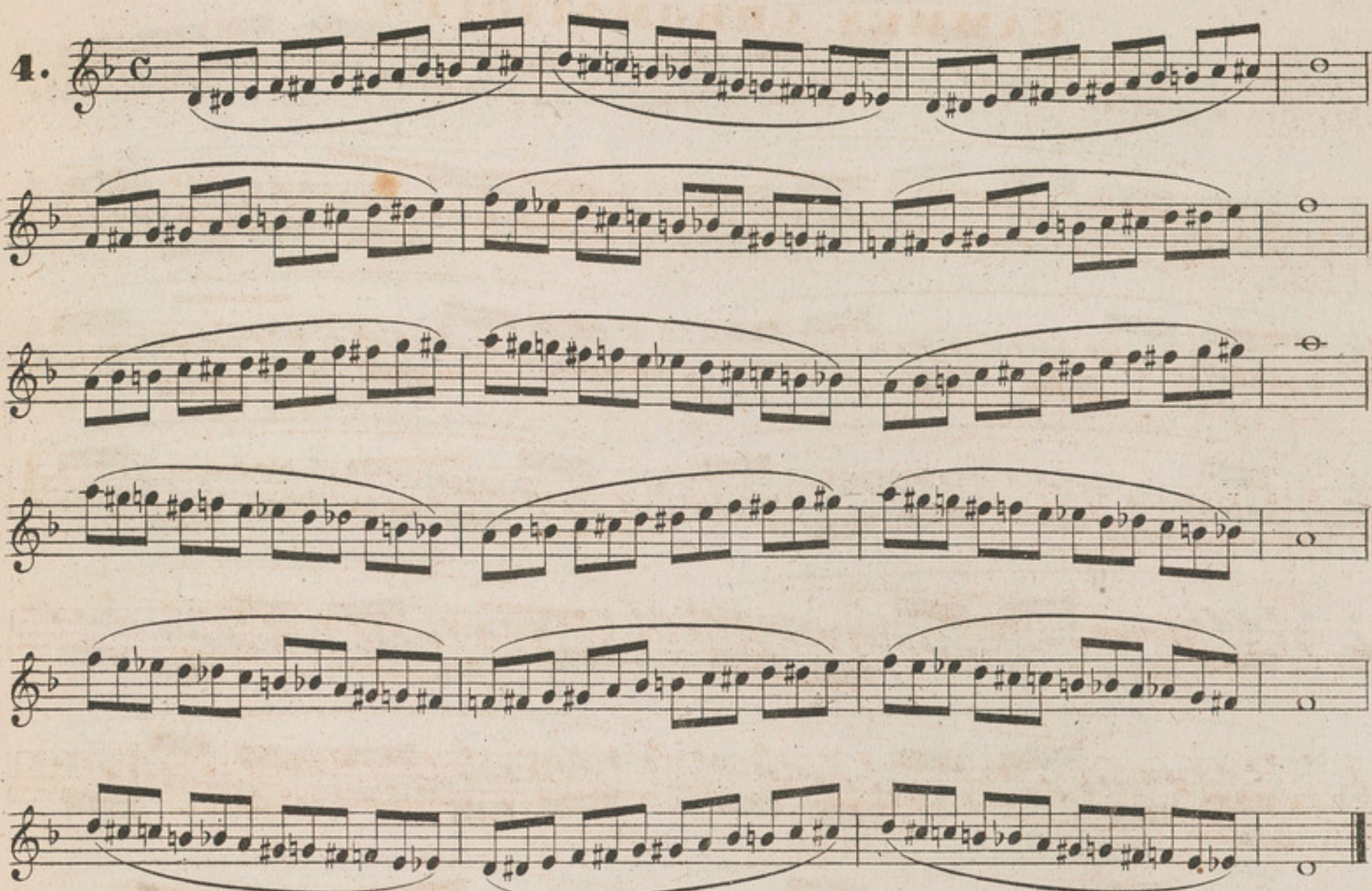

GAMMES MINEURES.




GAMMES CHROMATIQUES.


N^o 1. $\frac{2}{4}$

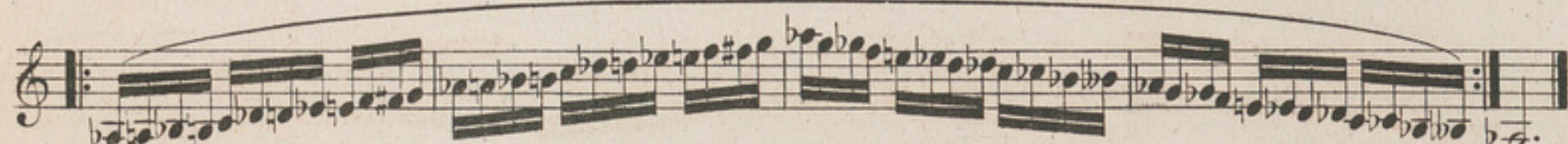
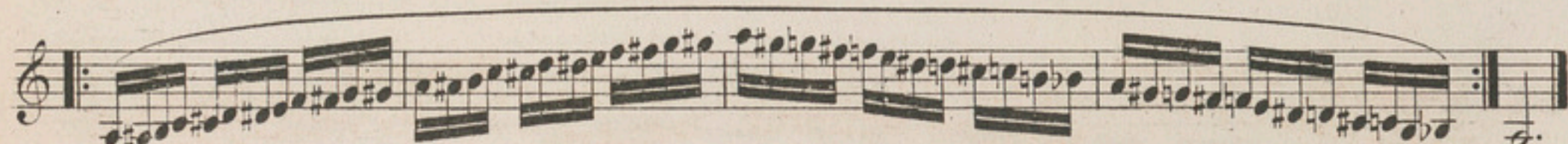
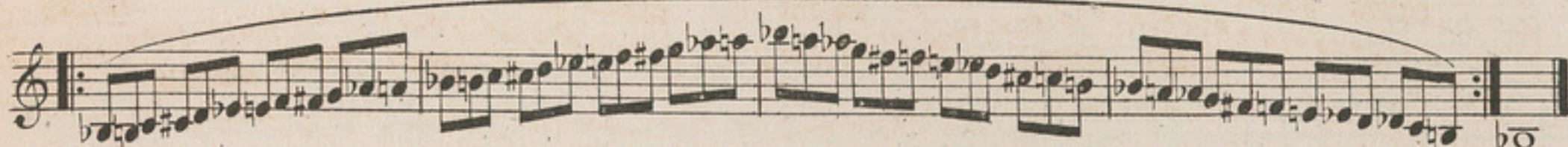
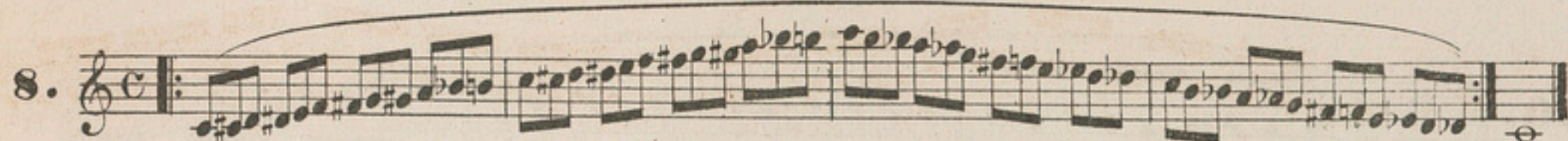
2. $\frac{2}{4}$

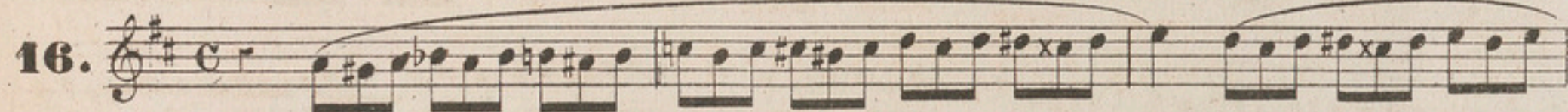
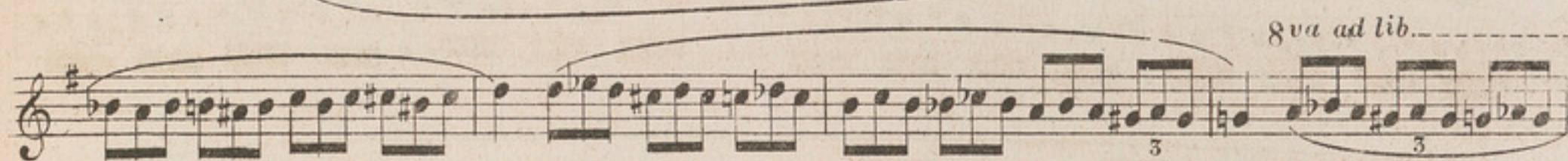
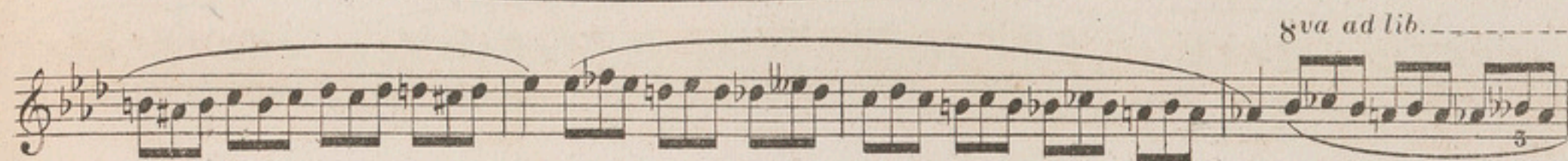
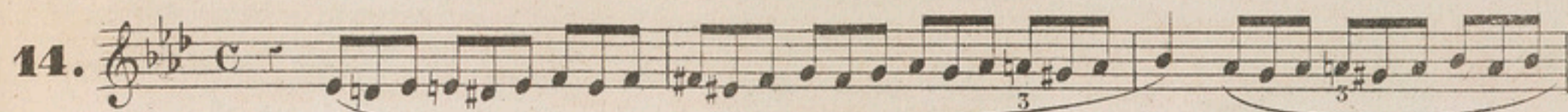
4. 

5. 

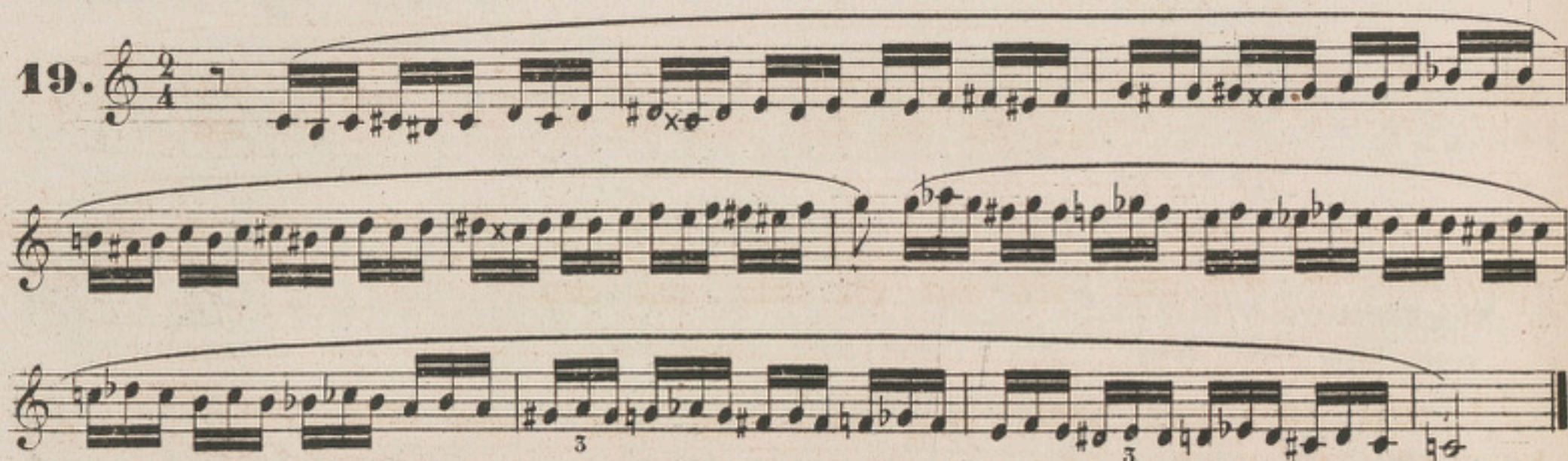
6. 

7. 

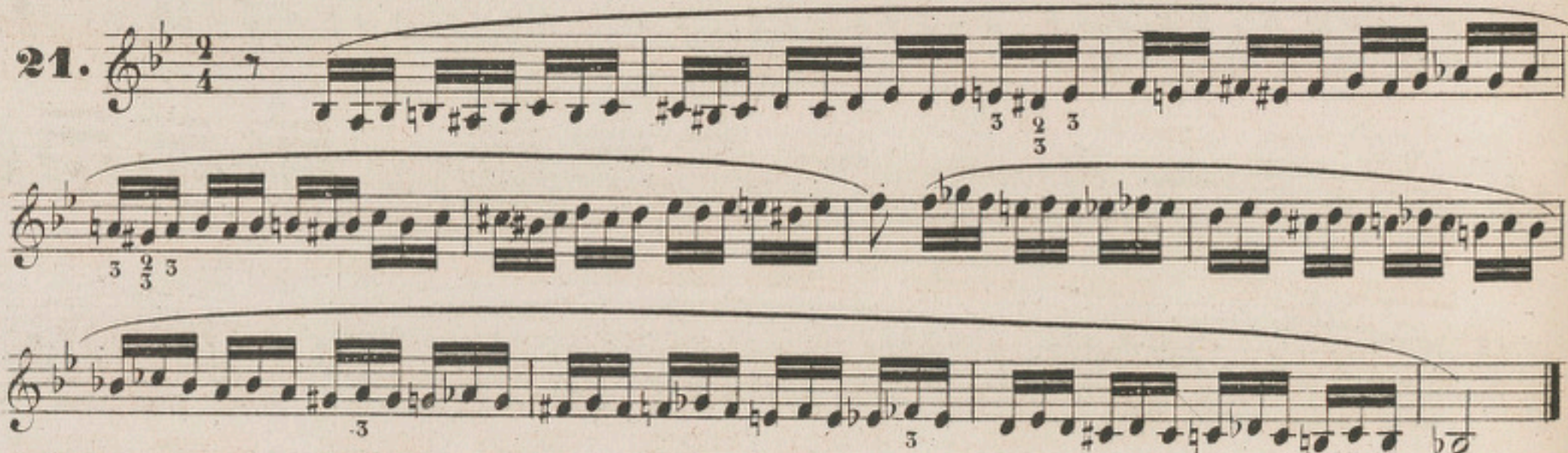




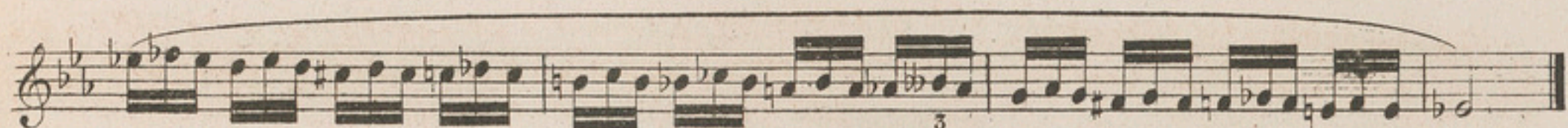
18. 

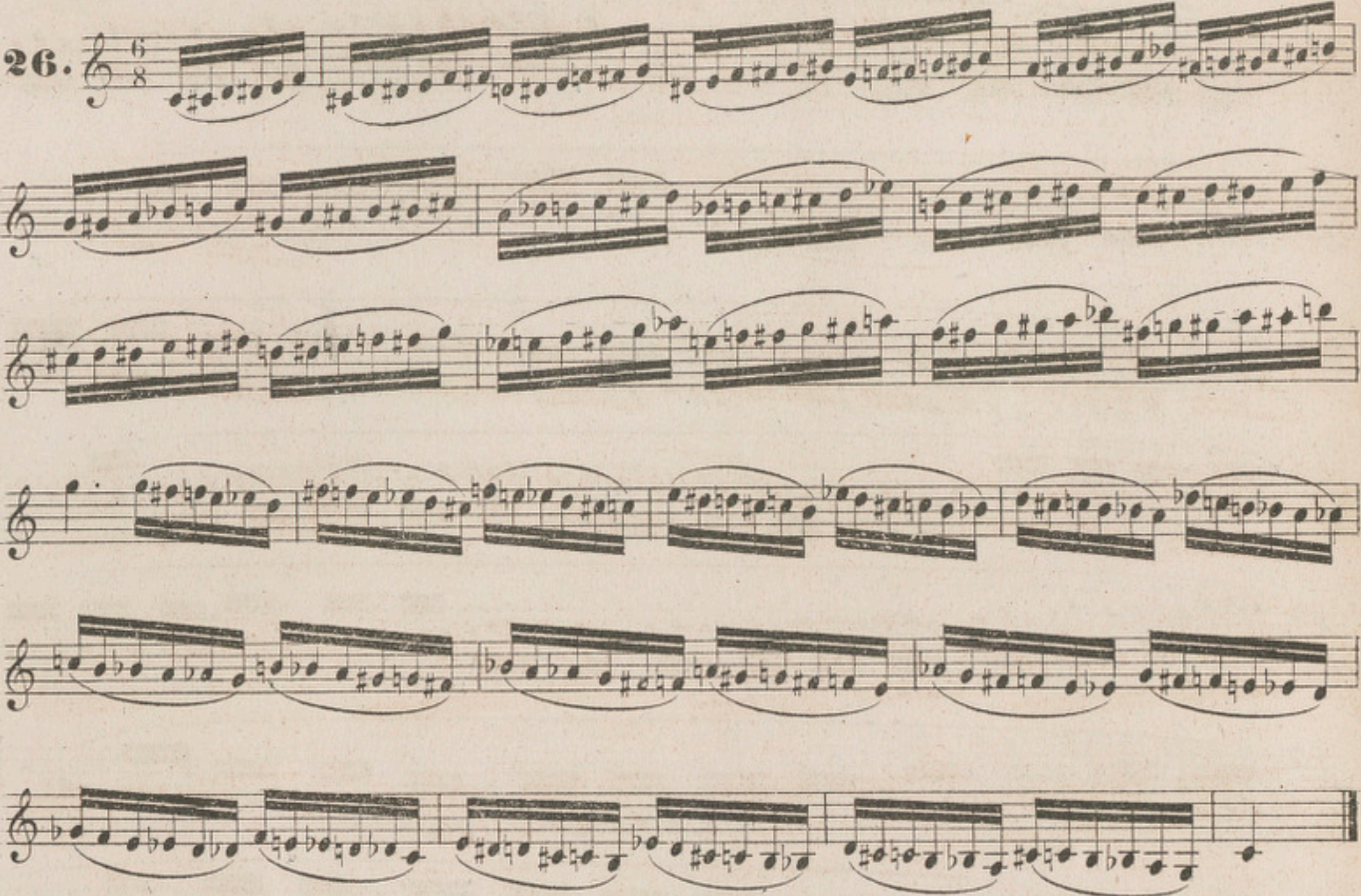
19. 


20. 

21. 

22. 




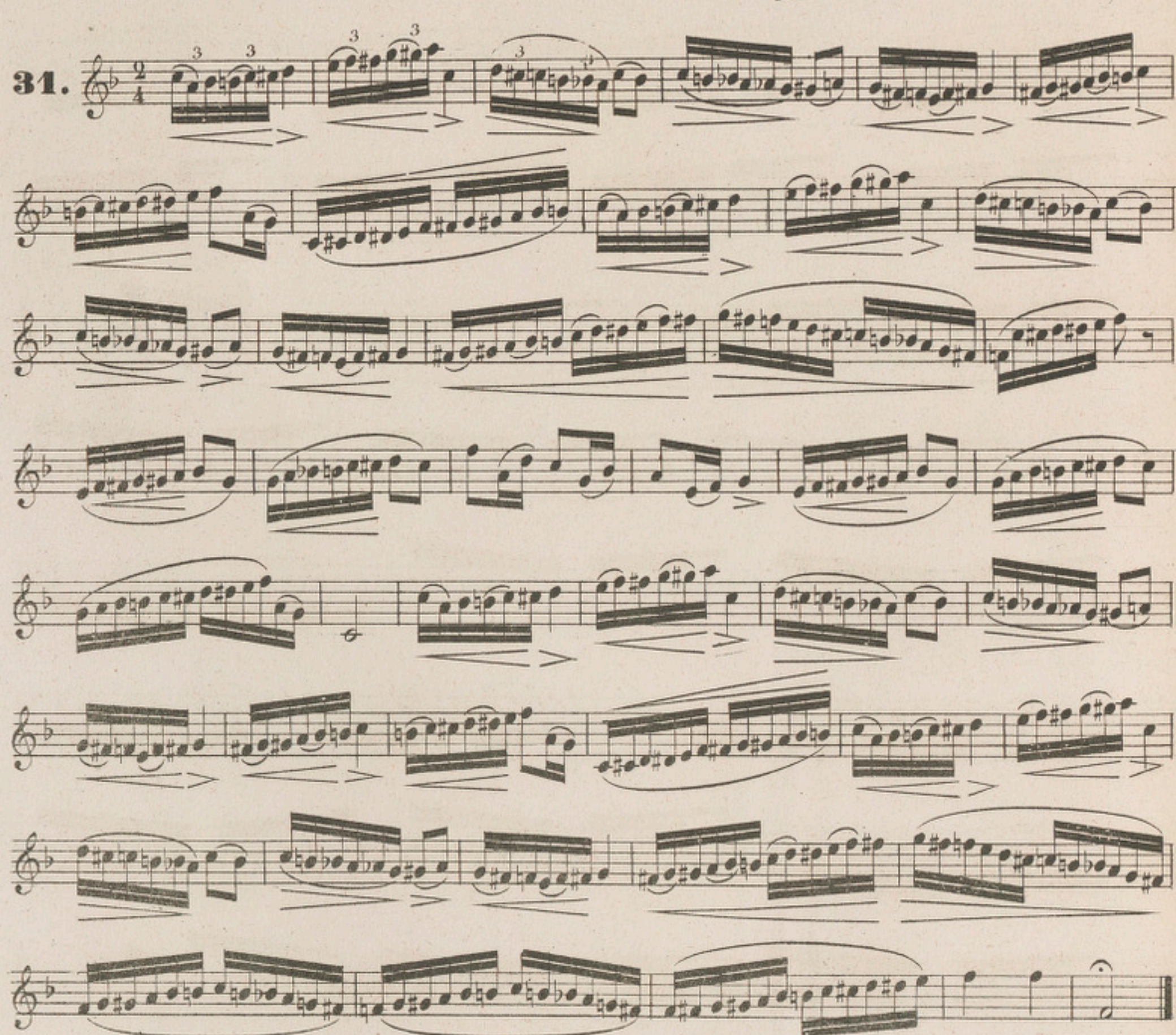
26. 

27. 

28.

29.

30. 

31. 

ÉTUDES SUR LES NOTES D'AGRÉMENT

DU GRUPPETTO

Les vingt-trois premières études de la partie suivante sont uniquement composées dans le but de préparer l'élève à l'exécution du *gruppetto*, lequel consiste, comme on sait, à entourer d'*appoggiatures* une note quelconque d'un accord. Ces études doivent s'exécuter lentement, afin d'habituer les lèvres et les doigts à marcher avec un parfait ensemble. Il faut, pour cela, donner autant de valeur aux *appoggiatures* inférieure ou supérieure qu'à la note qui leur sert de pivot.

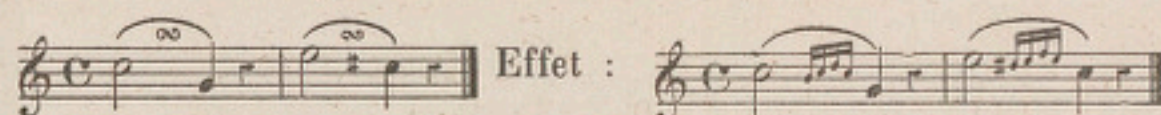
Il y a deux genres de *gruppetto* à quatre notes ; le premier s'indique de la manière suivante :



On voit que la première boucle du signe est en l'air, ce qui indique que la première appoggiature doit être supérieure. L'appoggiature inférieure doit toujours être à la distance d'un demi-ton de la note qu'elle accompagne, elle se marque par un accident placé au-dessous du signe.

Quant à l'appoggiature supérieure, elle peut être majeure ou mineure, suivant la tonalité du morceau que l'on exécute.

Le deuxième *gruppetto* s'indique de la manière suivante :



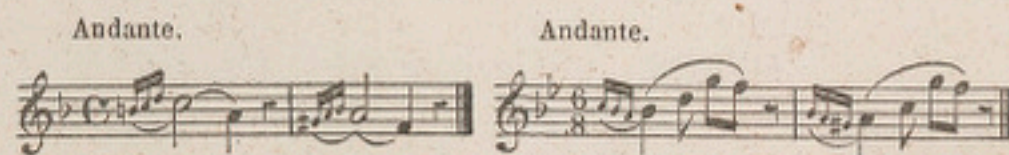
On voit que la première boucle du signe est en bas, ce qui indique que la première appoggiature doit être inférieure.

Telle est, du moins, la manière dont on devrait écrire ; mais malheureusement aujourd'hui les compositeurs négligent ces détails et s'en rapportent presque toujours au goût de l'exécutant. (Voyez, pour ce genre d'agrément, du n° 24 au n° 31.)

DU GRUPPETTO A TROIS NOTES OU PETIT GROUPE

Il y a deux sortes de petits groupes ; le premier se fait en montant, et le second en descendant. Ils peuvent, dans les deux cas, être composés d'une tierce mineure ou diminuée, mais jamais d'une tierce majeure.

Ils s'écrivent ainsi :



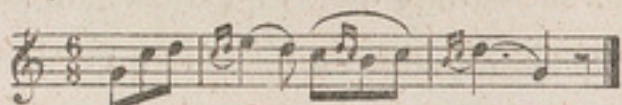
Mais on doit les exécuter de la manière suivante :

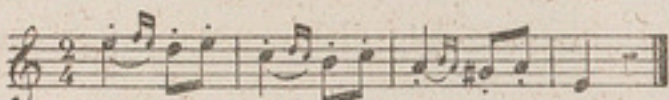


On voit que cet agrément ne doit pas être pris sur la note qu'il accompagne, mais bien sur le temps qui le précède. Il faut l'exécuter avec beaucoup de légèreté, tout en attaquant bien la première appoggiature. (*Voyez, pour ce genre d'agrément, du n° 32 au n° 35.*)


DES DOUBLES APPOGGIATURES

Il y a deux sortes de doubles appoggiatures; la première se compose de deux petites notes qui peuvent être prises à distance de tierce de la note qu'elles accompagnent, soit en descendant, soit en montant.

Exemple en montant : 

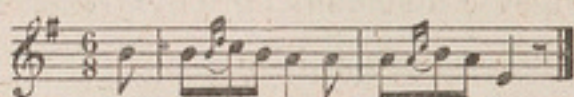
Exemple en descendant : 

La double appoggiature ne doit pas prendre sa valeur sur la note qu'elle accompagne; elle doit, au contraire, la précéder ainsi qu'il suit :

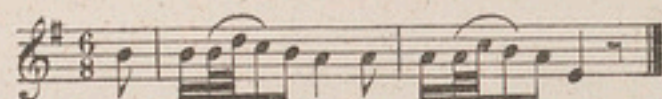
Exemple en montant : 

Exemple en descendant : 

La deuxième sorte de double appoggiature se compose d'une appoggiature supérieure et d'une appoggiature inférieure.

Exemple : 

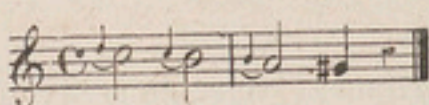

On doit exécuter ainsi :

Exemple : 

Ces appoggiatures doivent prendre leur valeur sur le temps qui précède la note qu'elles accompagnent. (*Voyez du n° 36 au n° 43.*)


DE L'APPOGGIATURE SIMPLE

L'*appoggiature* simple est une petite note ne faisant aucunement partie d'un accord, et qui prend néanmoins la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle est placée.

Exemple :  Effet : 

L'*appoggiature* peut se placer au-dessus ou au-dessous d'une note quelconque. Lorsqu'elle est placée au-dessus, elle peut être à la distance d'un ton ou d'un demi-ton; lorsqu'elle est placée au-dessous, elle doit invariablement se trouver

à la distance d'un demi-ton. Exemple :



Dans la musique des anciens maîtres, on trouve une grande quantité d'exemples d'appoggiatures devant prendre la moitié de la valeur de la note qu'elles précèdent ; mais aujourd'hui, afin d'obtenir une exécution uniforme, on écrit généralement la musique ainsi qu'elle doit être exécutée, ce qui vaut beaucoup mieux, sans contredit. (Voyez du n° 44 au n° 47.)

DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE

La petite note prend sa valeur sur la note même qu'elle accompagne ; elle s'emploie généralement dans les mouvements un peu vifs. On doit appuyer en l'attaquant, de manière à lui donner un peu plus de force qu'à la note qu'elle précède. Quand elle est supérieure, elle peut se trouver à un ton ou à un demi-ton de la note qu'elle accompagne ; quand elle est inférieure, elle se place invariablement à la distance d'un demi-ton. (Voyez du n° 48 au n° 54.)

DU PORTAMENTO

Le *portamento* est une petite note qui n'est, par le fait, que la répétition d'une note quelconque que l'on veut porter sur une autre en glissant le son. Il ne faut pas abuser de ce genre d'agrément, car il deviendrait de mauvais goût ; employé avec ménagement, il peut être d'un grand effet ; mais je lui préfère de beaucoup le son porté sans le secours de la petite note. (Voyez du n° 55 au n° 59.)

DU TRILLE


Sur les instruments à pistons, le *trille* est le plus difficile de tous les agréments. Il n'y a réellement que le *trille* d'un demi-ton qui soit supportable. On peut cependant faire des trilles d'un ton, mais il faut avoir soin d'enfoncer régulièrement les pistons, afin que chaque battement soit bien distinct.

On devra donc préalablement travailler avec patience et sans se presser, les études du n° 60 au n° 67, afin d'arriver à faire sortir purement chaque son. Plus tard, on pourra jouer les études sur le trille, en suivant exactement les doigtés indiqués. (Voyez du n° 68 au n° 80.)


DU MORDANT

Le *mordant* n'est autre chose qu'un trille précipité, il ne demande ni préparation ni résolution. On l'indique par le

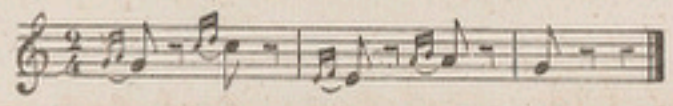
signe suivant :




En voici l'effet :



Le *mordant* composé de plusieurs battements est presque impraticable sur le cornet à pistons. Il faut donc s'en tenir au mordant à un seul battement, qui se fait avec beaucoup plus de facilité et qui est très-gracieux.



Effet :



Le *mordant* prend sa valeur sur la note même à laquelle il appartient. (Voyez du n° 81 au n° 88.)

N. B. Toutes les leçons sur les notes d'agrément étant spécialement composées pour servir d'étude, j'ai réuni à dessein, avec profusion, tous les genres de note d'agrément. Mais il faut bien se garder d'en abuser ainsi dans la pratique, car cela serait du plus mauvais goût.

ÉTUDES PRÉPARATOIRES SUR LE GRUPPETTO. 91

N^o 1.

The musical score for N°1 is a preparatory study for the Gruppetto. It consists of 12 staves of music. The first staff is in C major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The second staff is in B-flat major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The third staff is in D major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The fourth staff is in E-flat major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The fifth staff is in F major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The sixth staff is in G major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The seventh staff is in A major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The eighth staff is in B major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The ninth staff is in C major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The tenth staff is in D major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The eleventh staff is in E major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The twelfth staff is in F major, 2/4 time, and features a series of eighth notes. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with fingerings and slurs.

2.

1 2 1
2 3 2


1 0 1
2 2

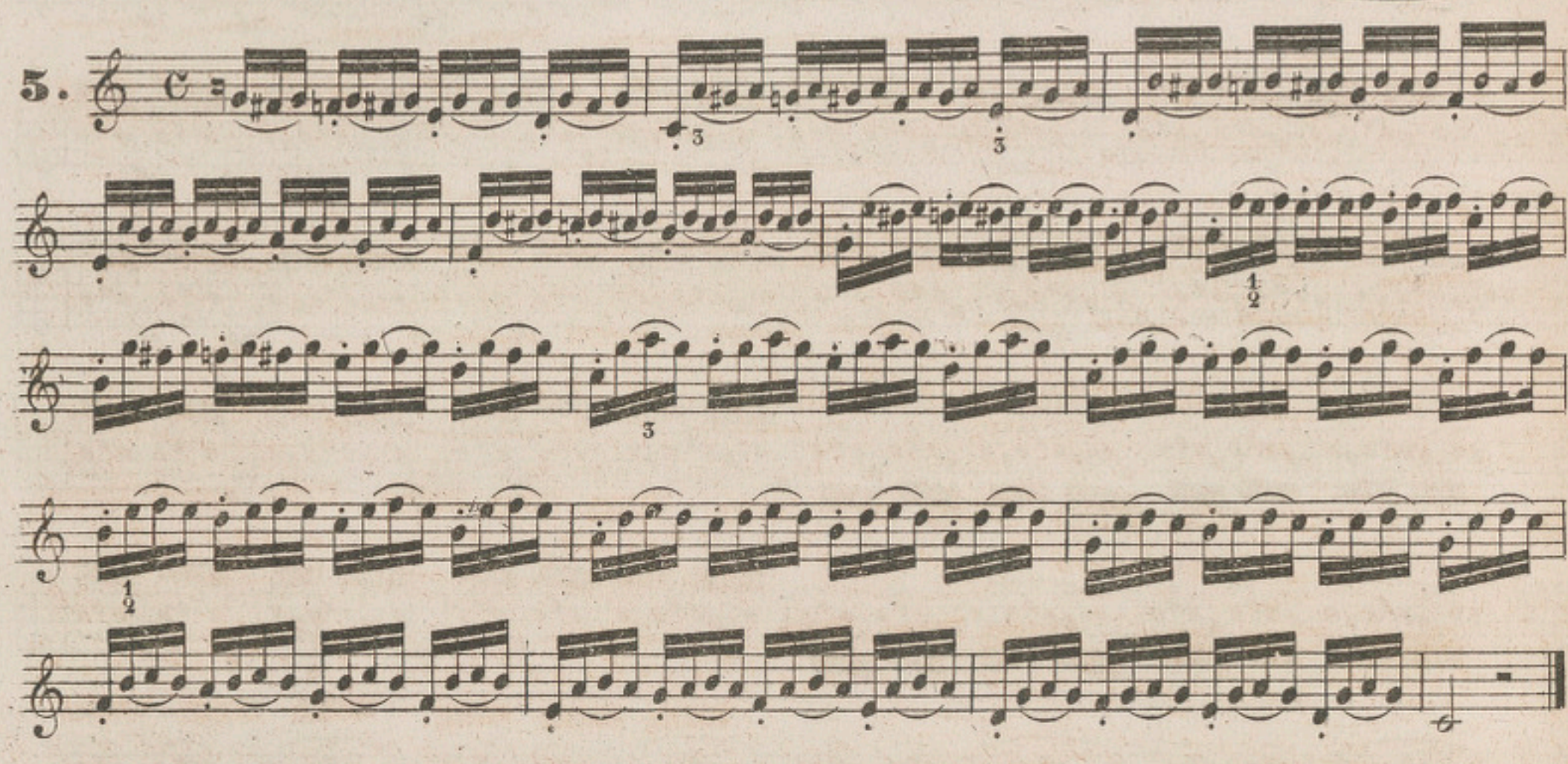
1 2

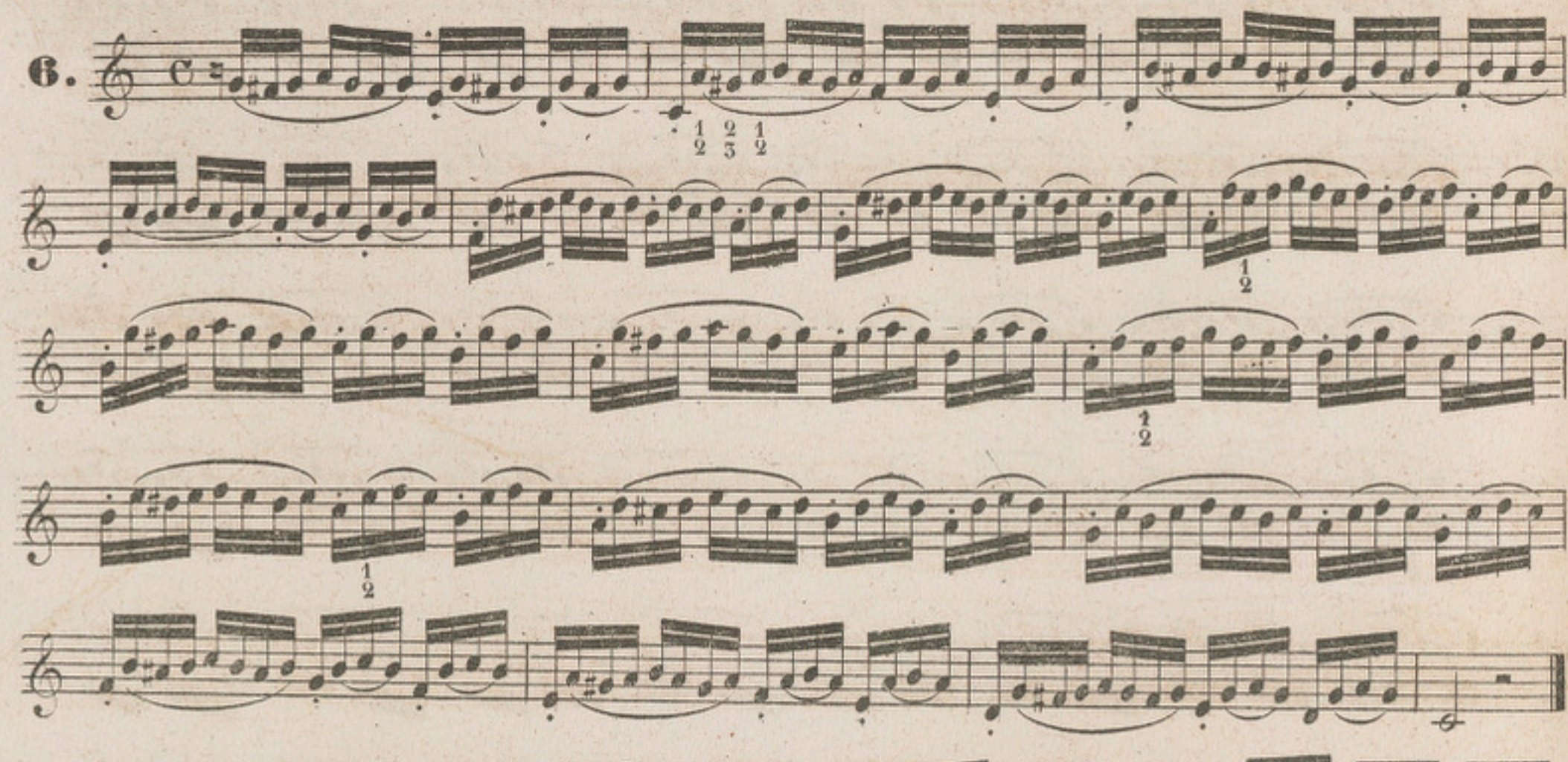
1 2


3.

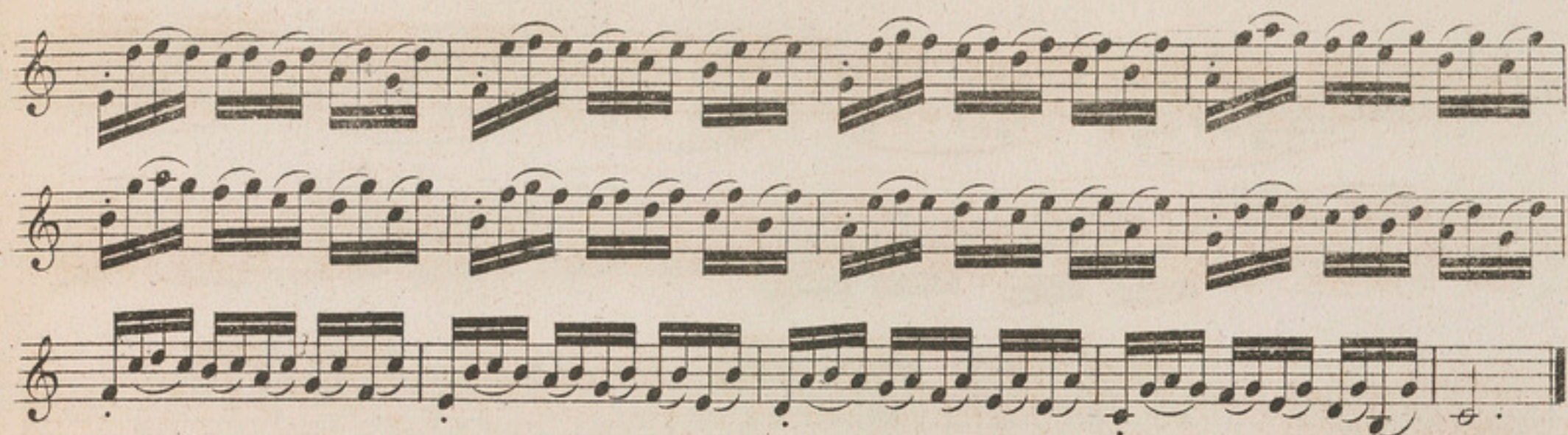
The musical score consists of 13 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth notes and triplets. The first staff is marked with a '3.' and contains a triplet of eighth notes. The second staff contains several triplet markings. The third staff continues the complex rhythmic patterns. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff contains a triplet of eighth notes. The sixth staff contains a triplet of eighth notes. The seventh staff contains a triplet of eighth notes. The eighth staff contains a triplet of eighth notes. The ninth staff contains a triplet of eighth notes. The tenth staff contains a triplet of eighth notes. The eleventh staff contains a triplet of eighth notes. The twelfth staff contains a triplet of eighth notes. The thirteenth staff concludes the piece with a double bar line.

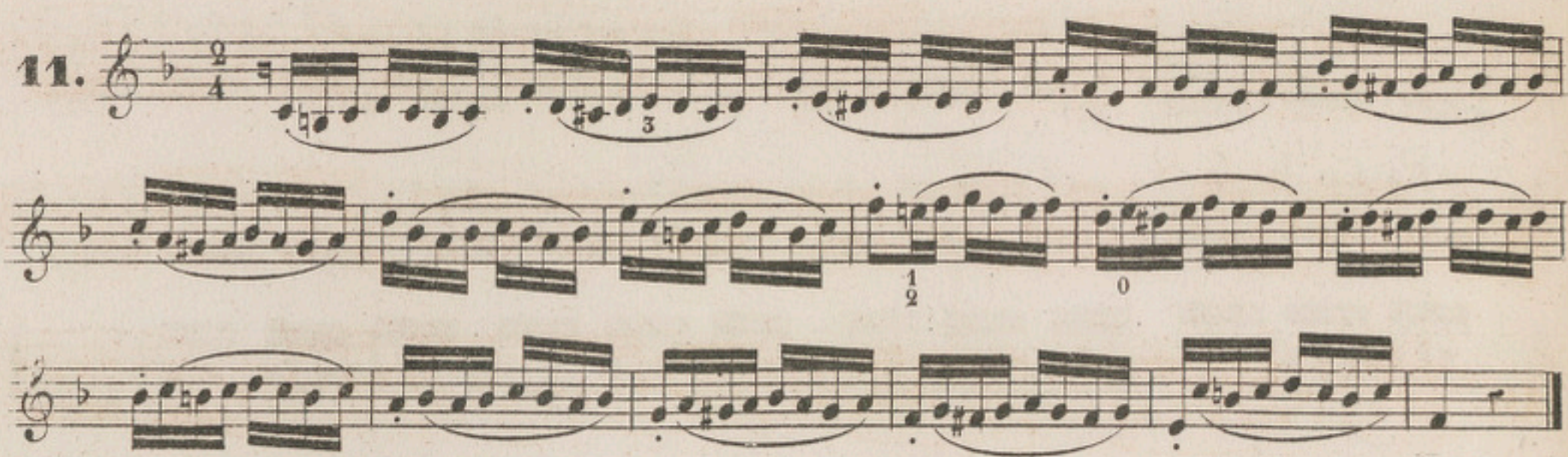
4. 

5. 

6. 

7. 



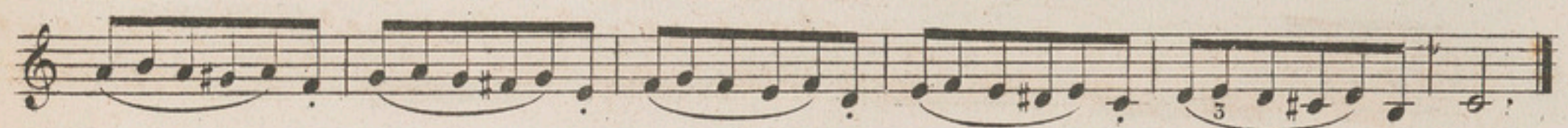
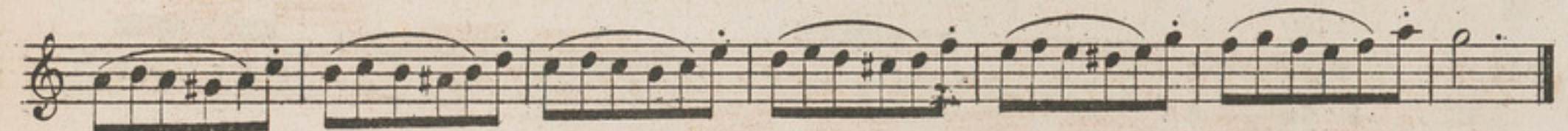
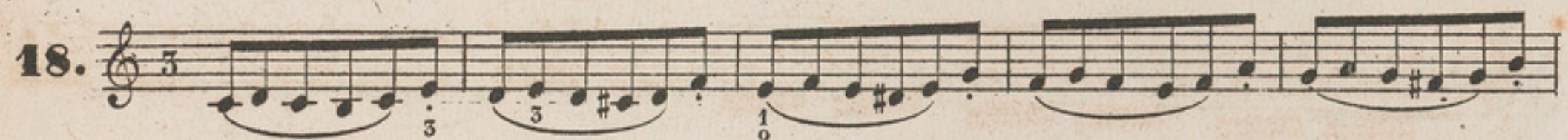
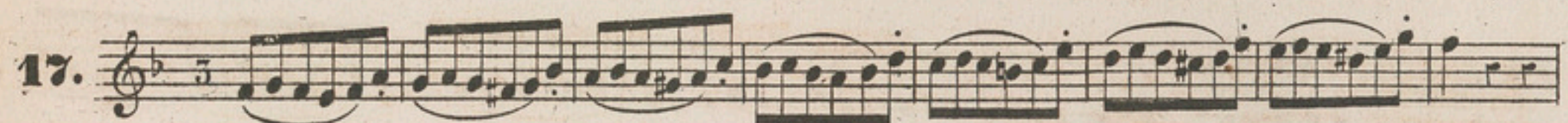
11. 

12. 

13. 


14. 

15. 



20. 

21. 

22. 

23. 

DU GRUPPETTO.*Allegretto.***24.**

Exercise 24 is in common time (C) and D major. It consists of five measures. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The piece concludes with a repeat sign.

*Allegro.***25.**

Exercise 25 is in 2/4 time and D major. It consists of five measures. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The piece concludes with a repeat sign.

Andante.

26.

Musical score for measures 26-31, marked Andante. The score is written for piano in G major, 2/4 time. Measures 26-31 show a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. A first ending bracket is present under measure 27. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 31.

Allegro moderato.

27.

Musical score for measures 27-32, marked Allegro moderato. The score continues from the previous section. Measures 27-32 show a more rhythmic and active melodic line in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 32.

Fin.

Andante

28.

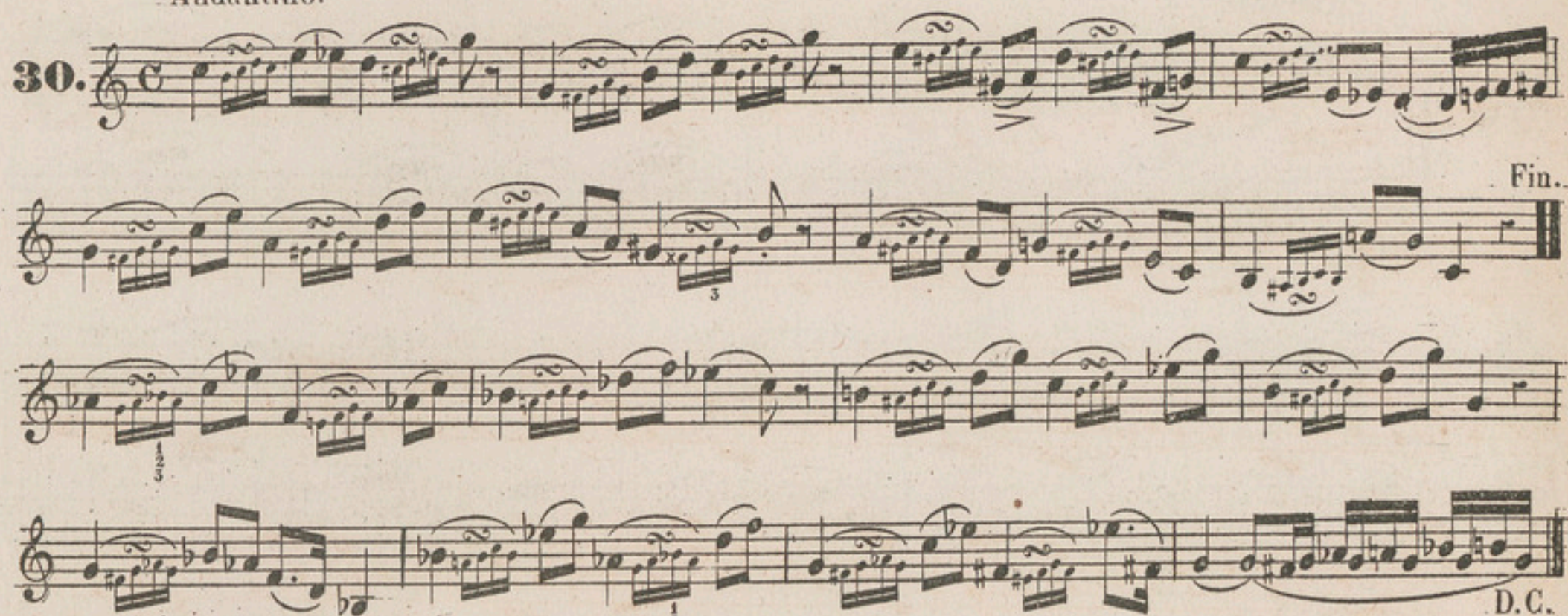
Exercise 28 is in C major, 2/4 time, and consists of 16 measures. It is marked 'Andante'. The piece features a simple melody in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand, including eighth-note patterns and triplets. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The exercise concludes with a double bar line.

Allegretto.

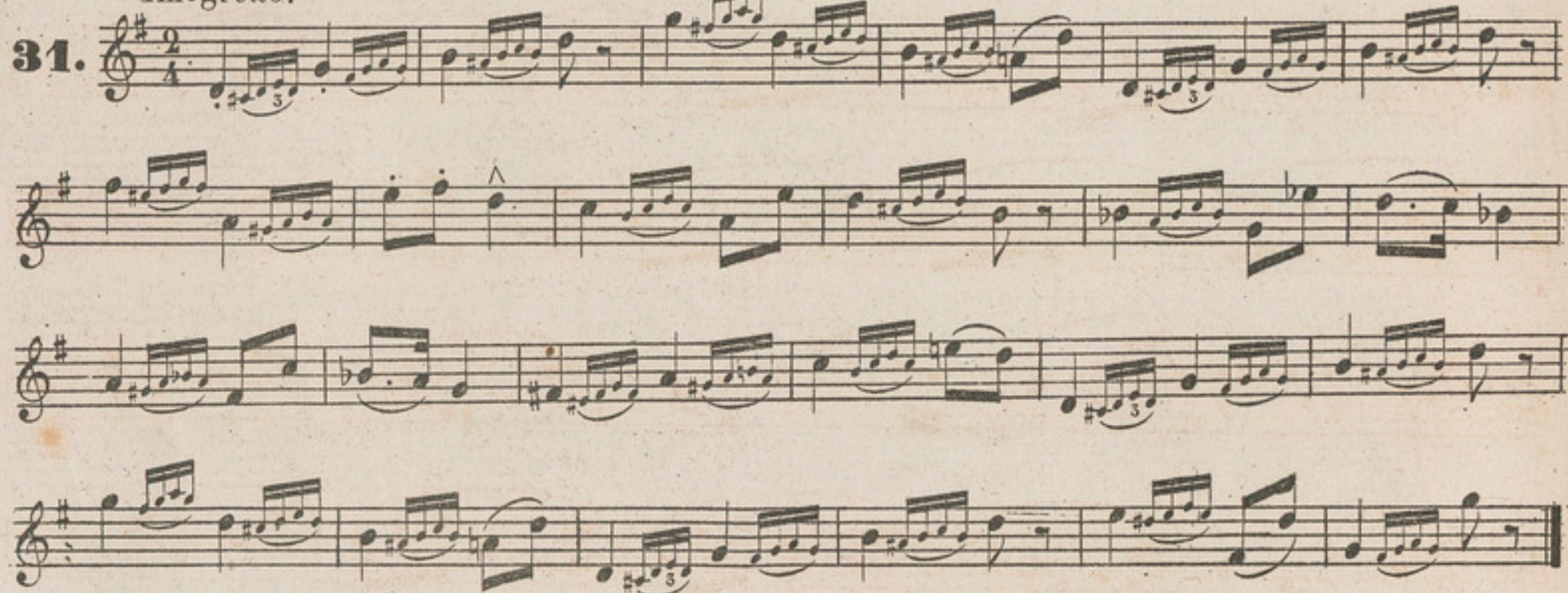
29.

Exercise 29 is in C major, 2/4 time, and consists of 16 measures. It is marked 'Allegretto.'. The piece features a simple melody in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand, including eighth-note patterns and triplets. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The exercise concludes with a double bar line.

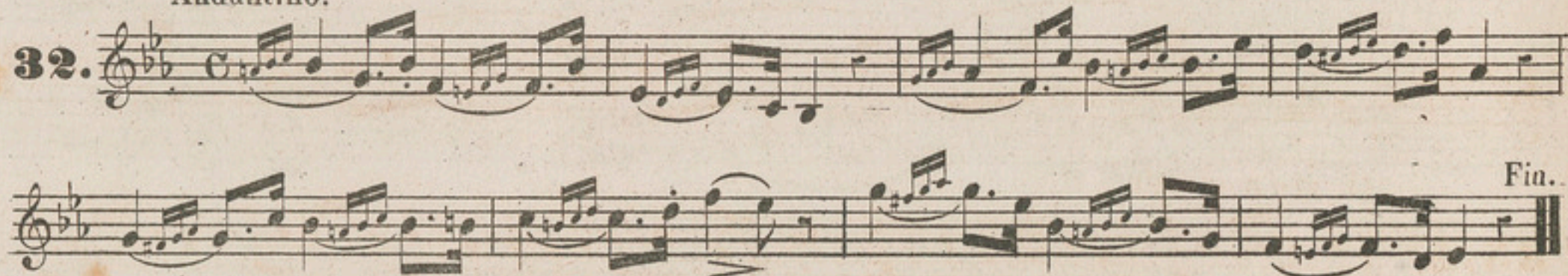
Andantino.

30. 

Allegretto.

31. 

Andantino.

32. 

Piu mosso.



Allegretto

33. 

Fin.

D.C.

This block contains the musical notation for measures 32 and 33. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 32 begins with a double bar line and the word 'Fin.' above it. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 33 continues the melody and ends with a double bar line and the marking 'D.C.' (Da Capo).

34. Andante.

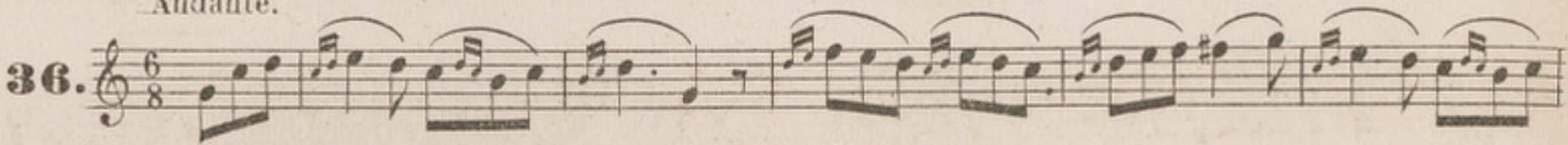
This block contains the musical notation for measures 34 through 38. Measure 34 is marked with the tempo 'Andante.' and the time signature $\frac{6}{8}$. The notation features a series of eighth notes with slurs. Measures 35 through 38 continue the melodic line, with measure 38 ending with a double bar line.

35. Allegro moderato..

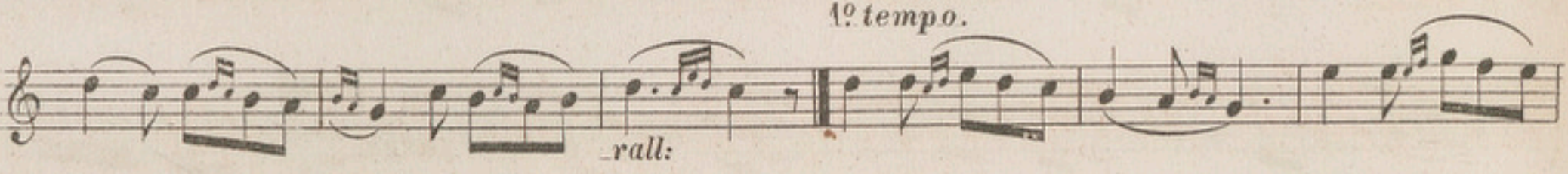
This block contains the musical notation for measures 39 through 42. Measure 39 is marked with the tempo 'Allegro moderato..' and the time signature $\frac{2}{4}$. The notation includes eighth notes, triplets (indicated by a '3' over the notes), and accents (indicated by a '^' symbol). Measures 40 through 42 continue the piece, with measure 42 ending with a double bar line.

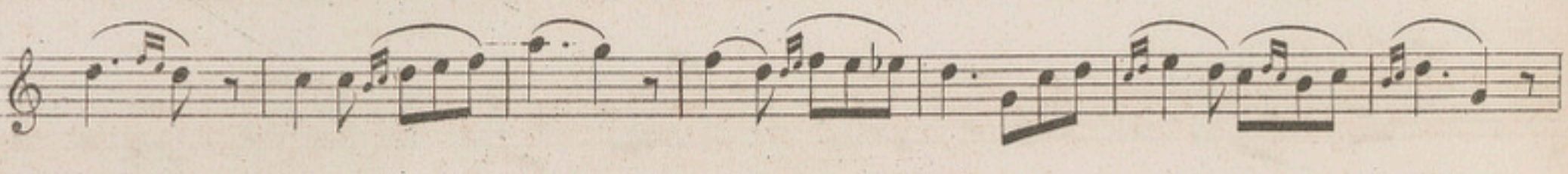
DE LA DOUBLE APPOGGIATURE.


Andante.

36. 


1^o tempo.

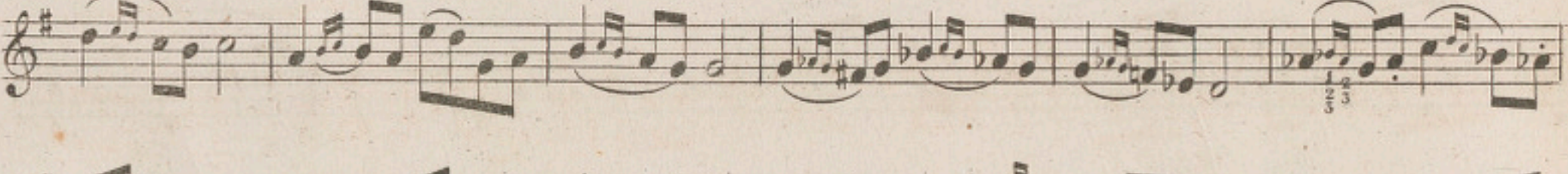
 *rall.*

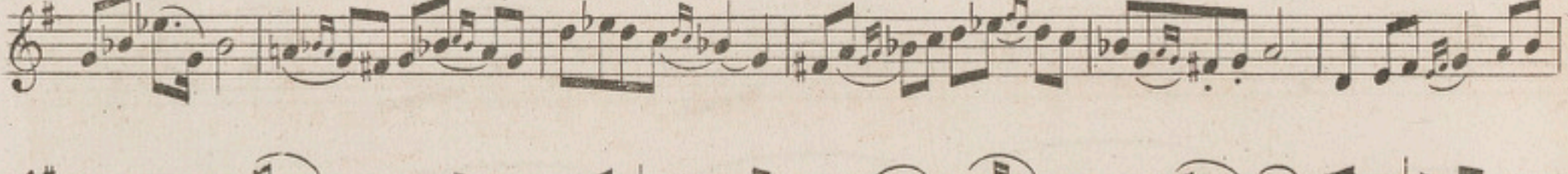


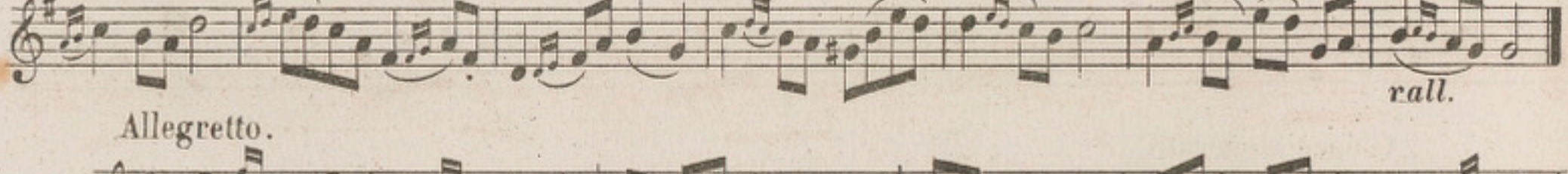
 *rall.*

Andantino.

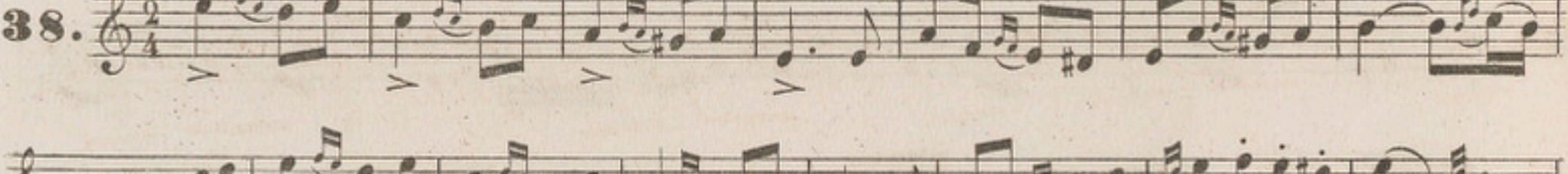
37. 

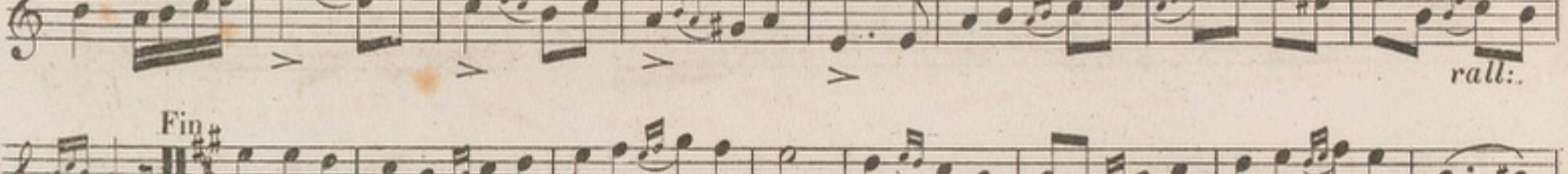


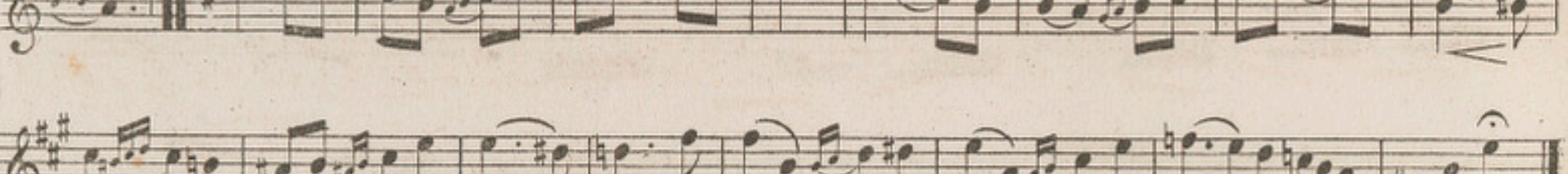


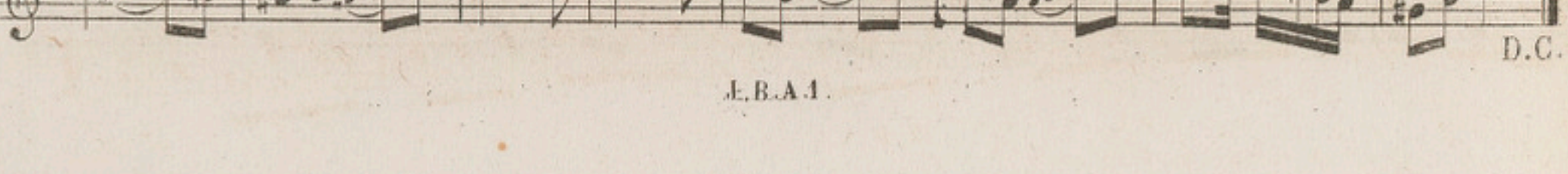
 *rall.*

Allegretto.

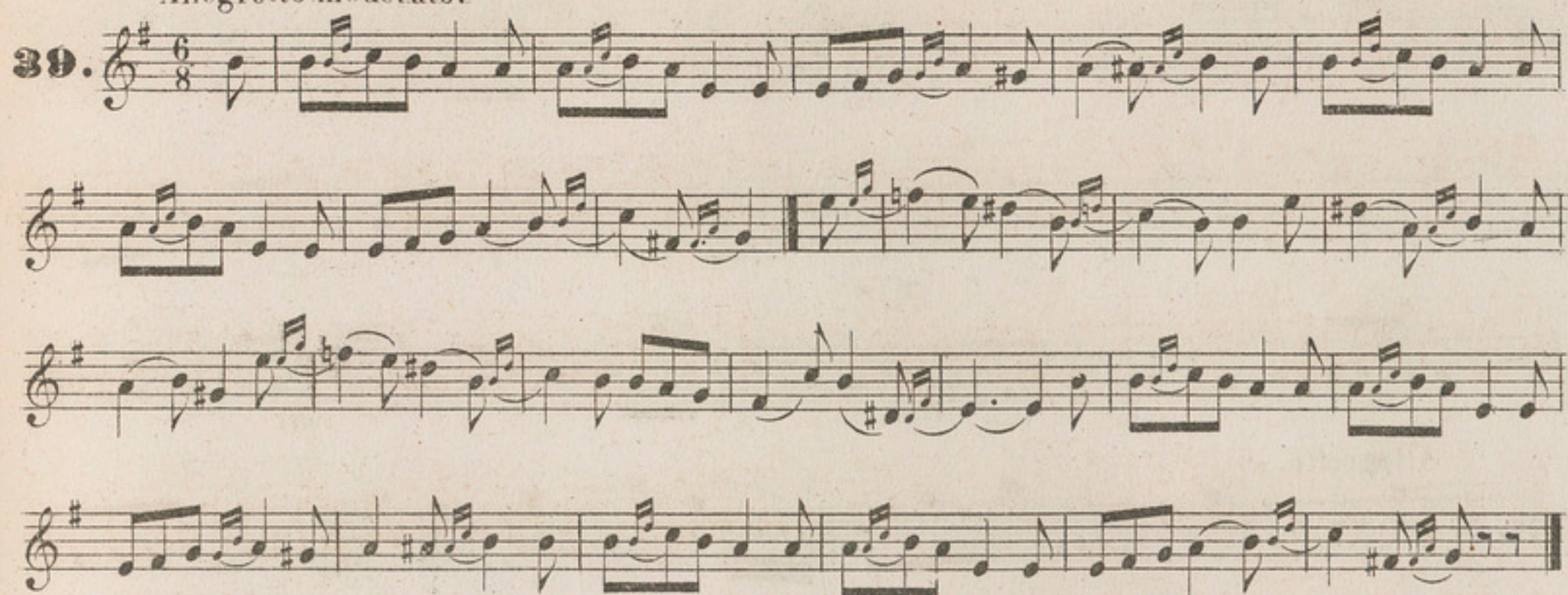
38. 

 *rall.*

Fin. 

 D.C.

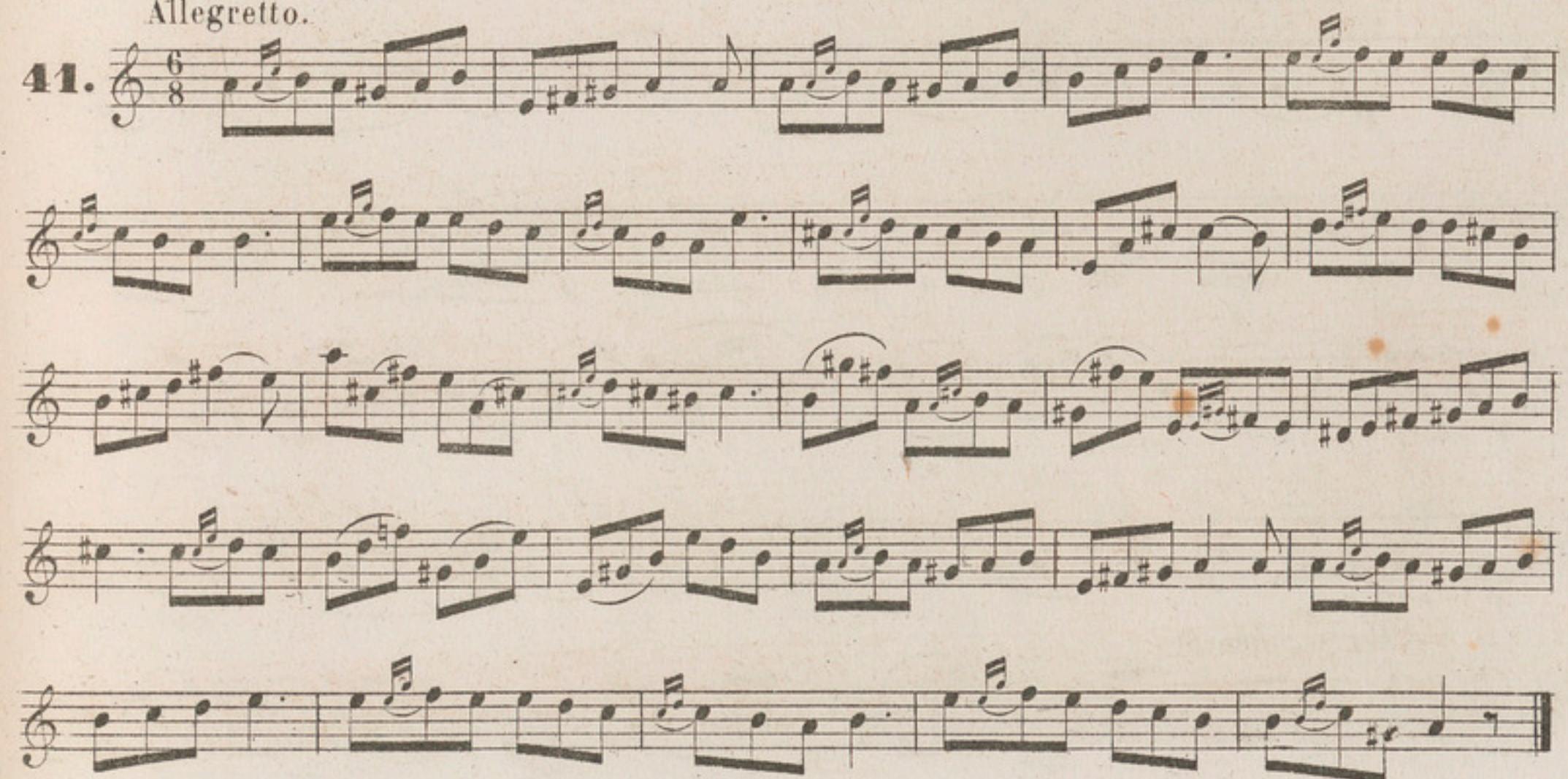
Allegretto moderato.

39. 

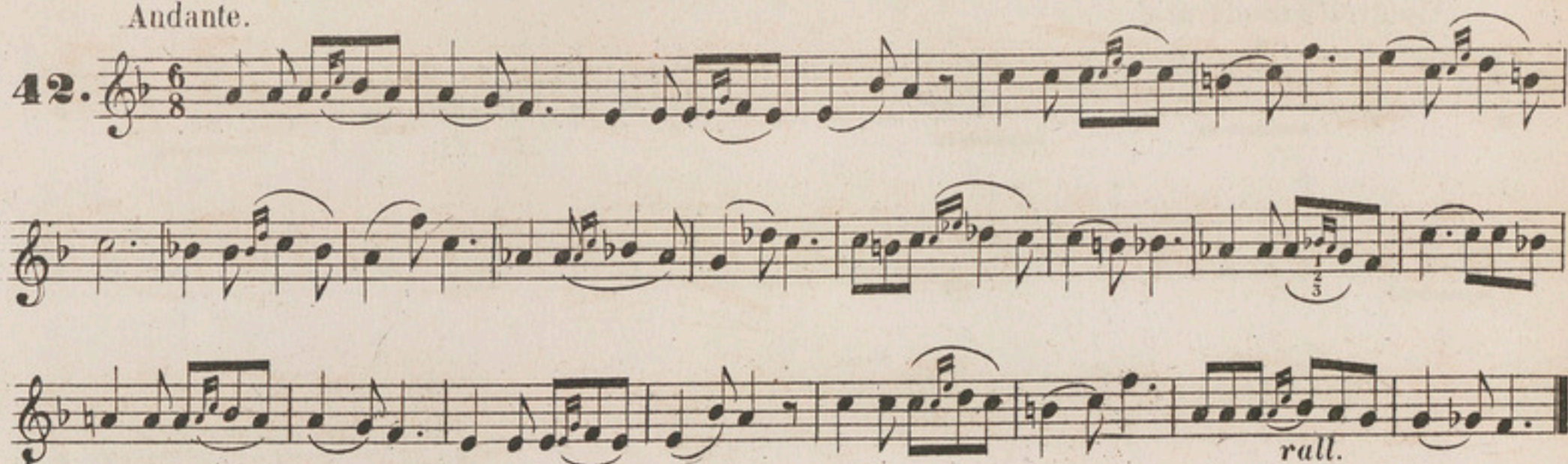
Andante con spirito.

40. 

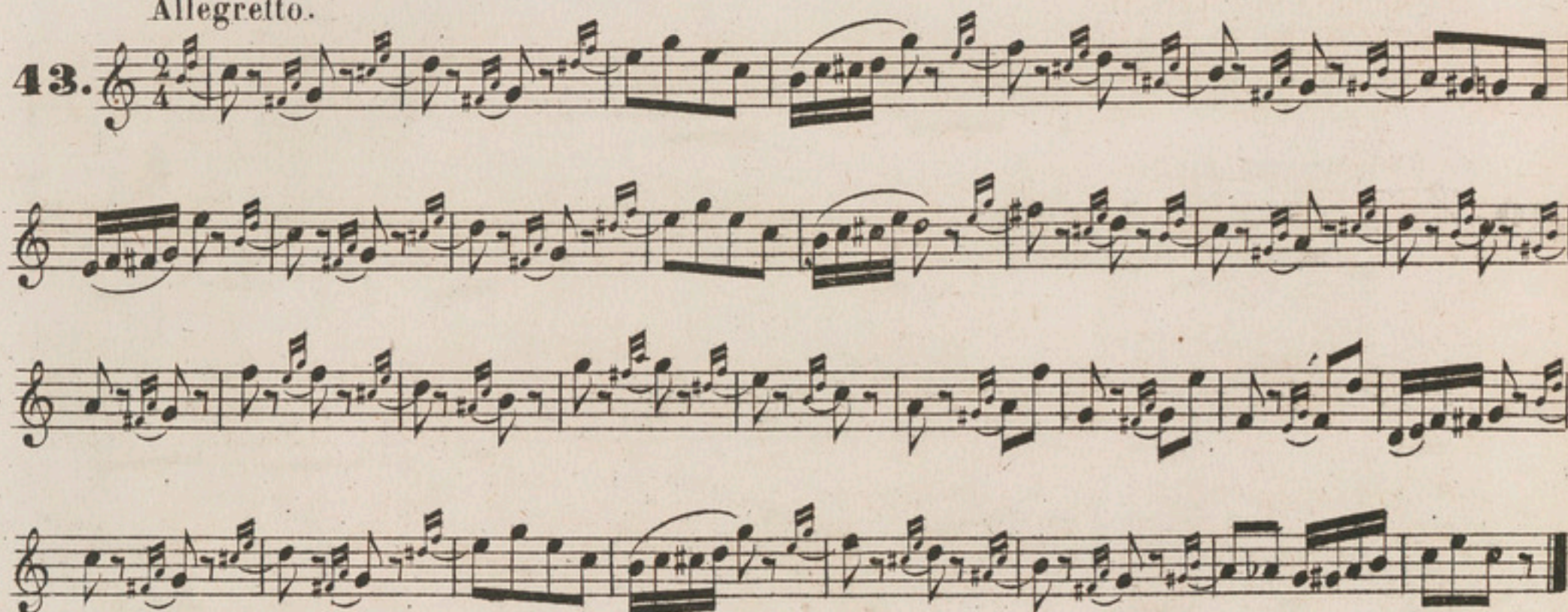
Allegretto.

41. 

Andante.

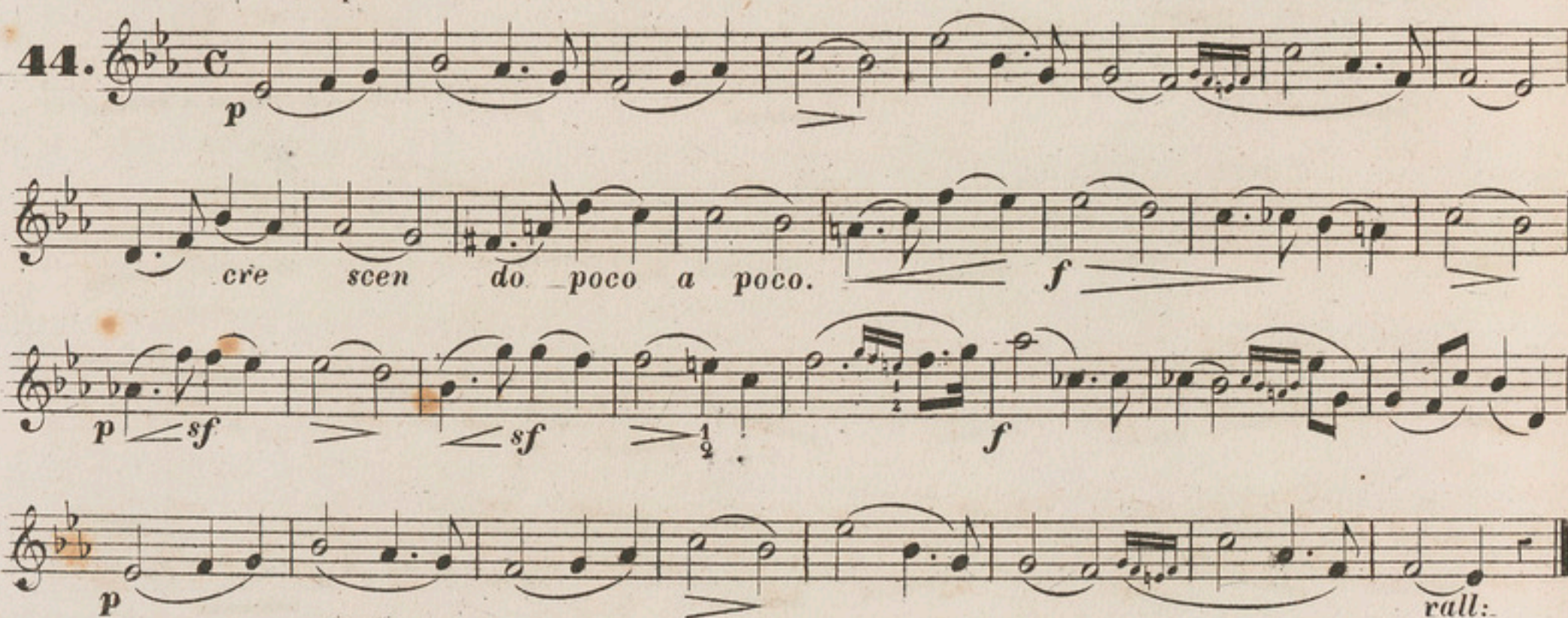


Allegretto.

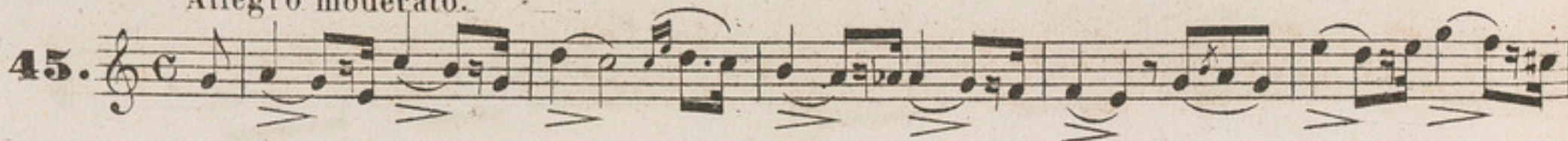


DE L'APPOGGIATURE SIMPLE.

Andante con spirito.

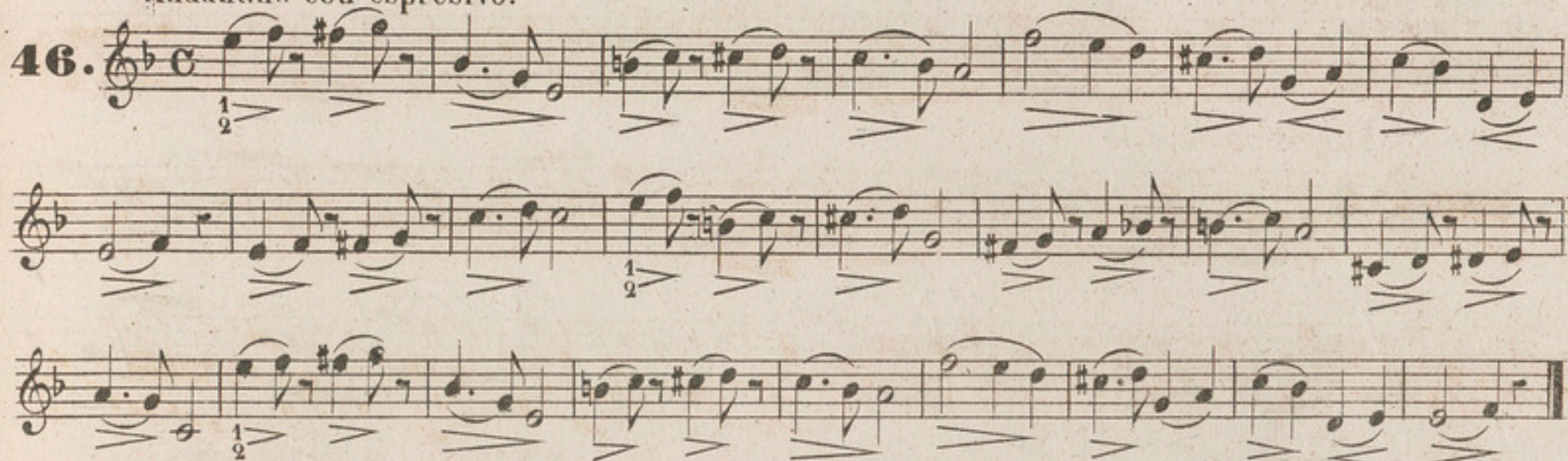


Allegro moderato.

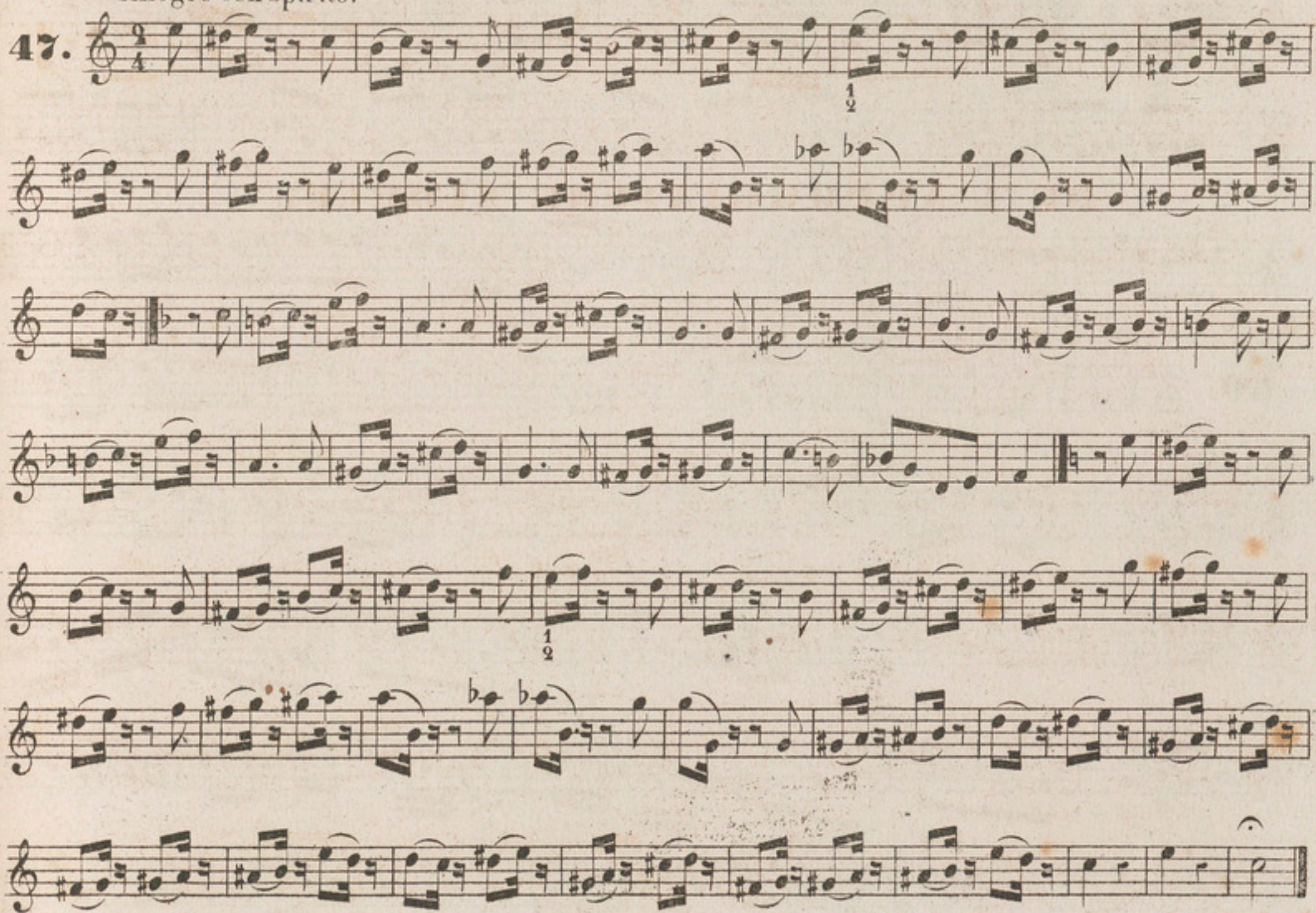


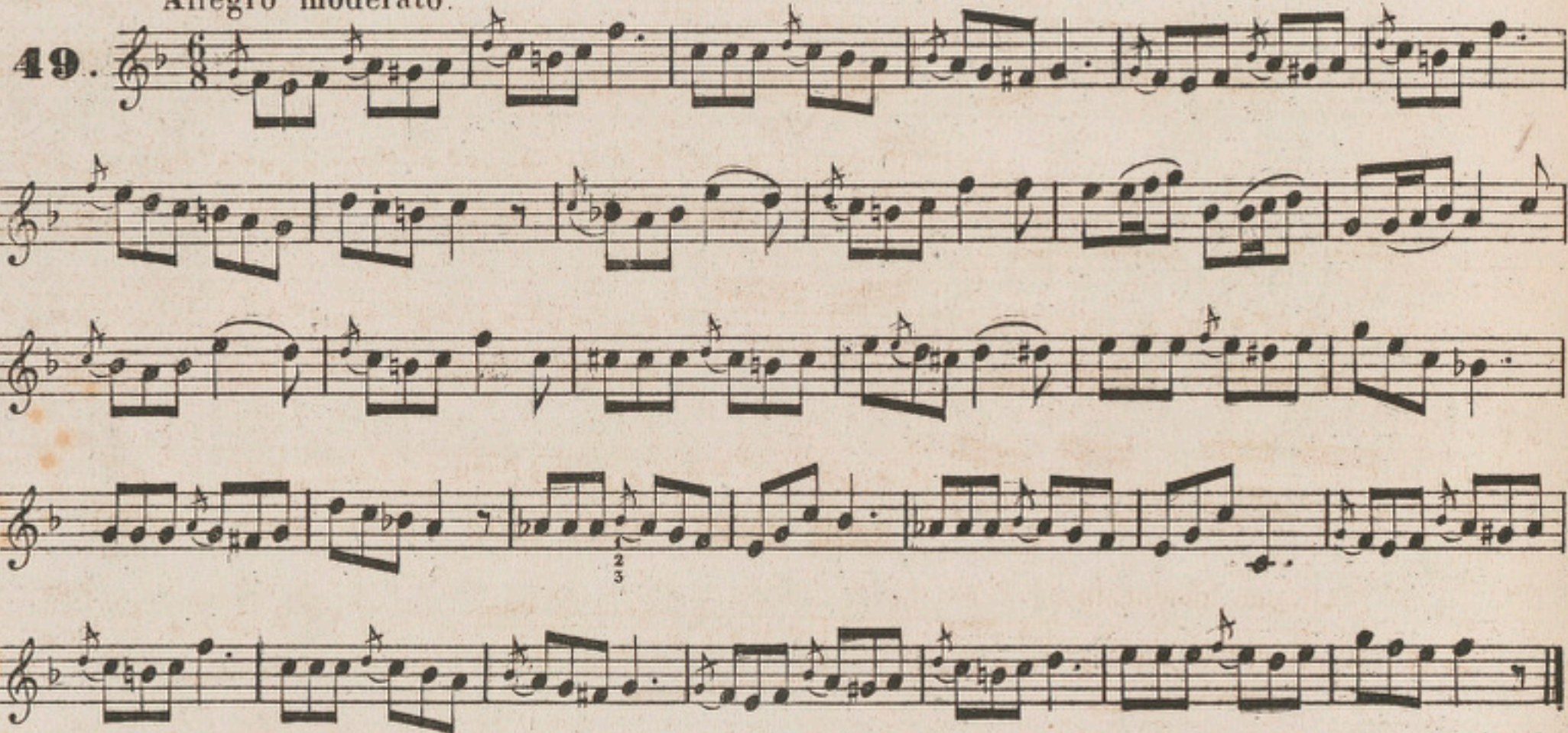
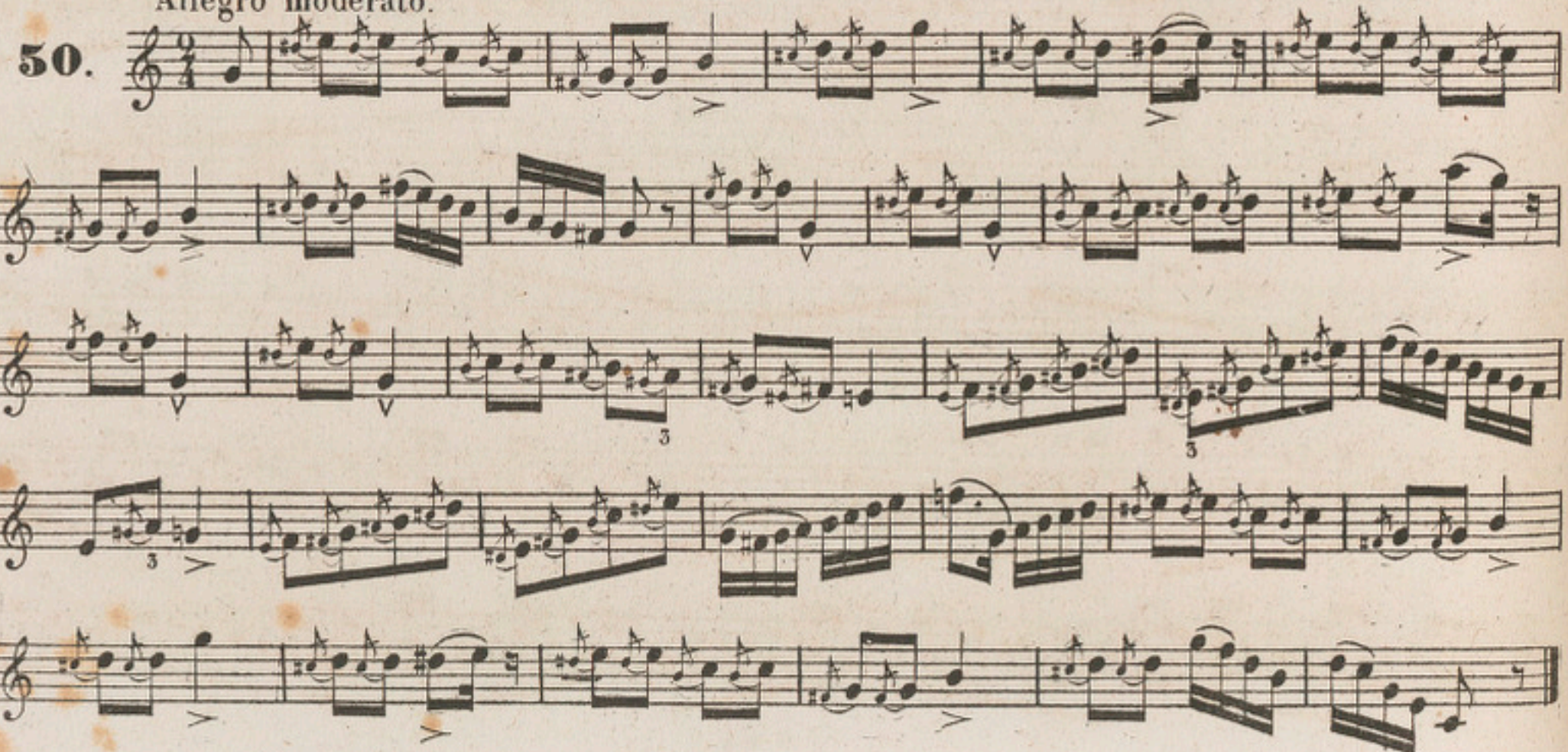


Andantino con espressivo.



Allegro con spirito.



DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE.*Allegro poco andantino.**Allegro moderato.**Allegro moderato.*

Allegretto

51.



Allegretto

52.

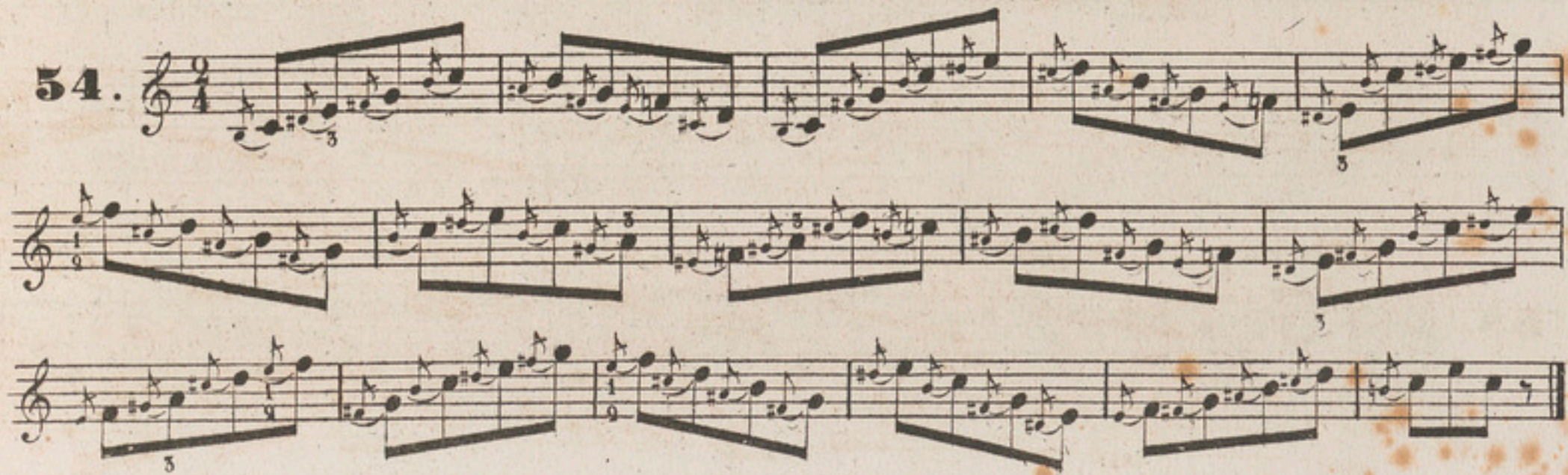


Allegro moderato.

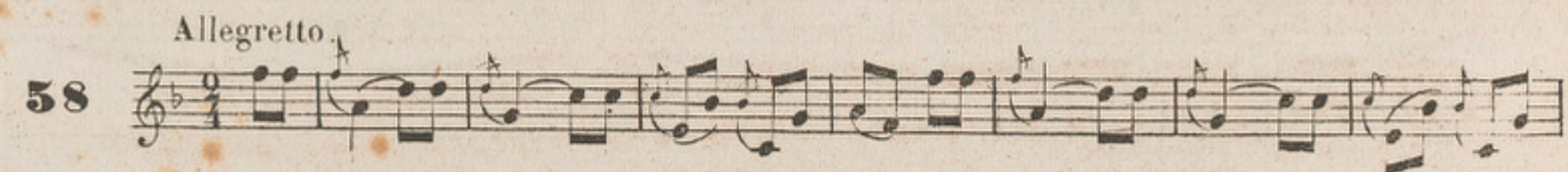
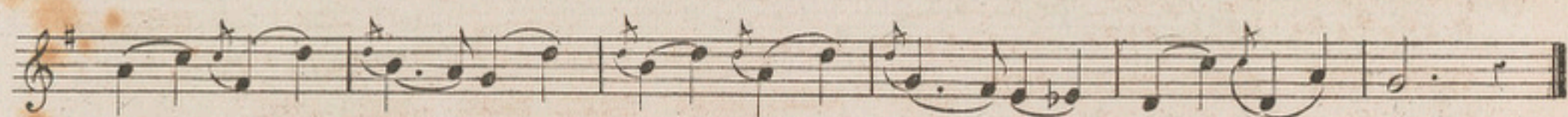
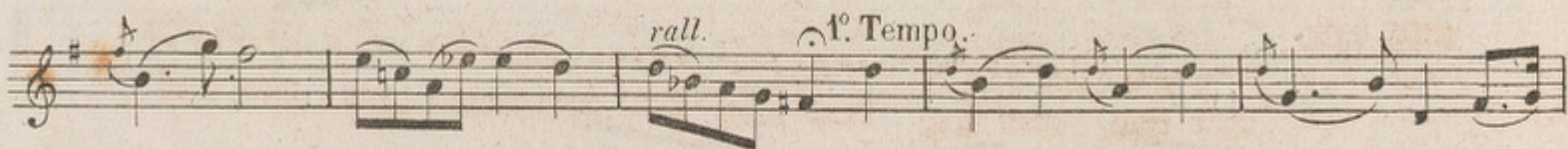
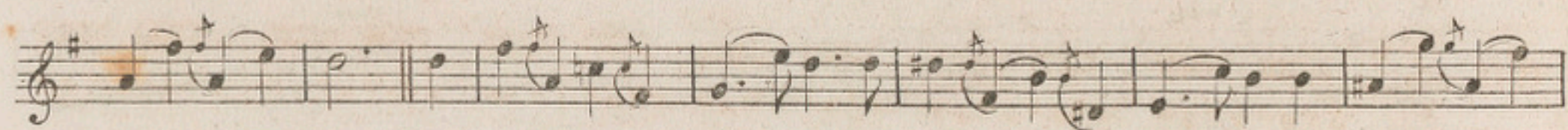
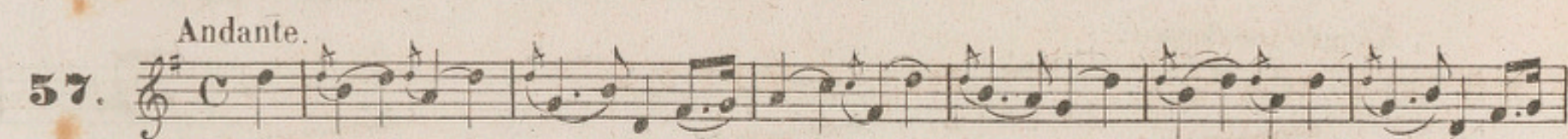
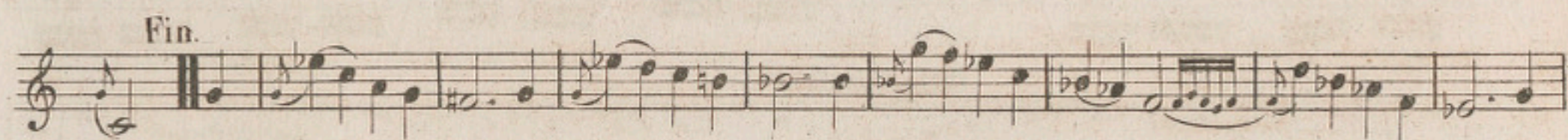
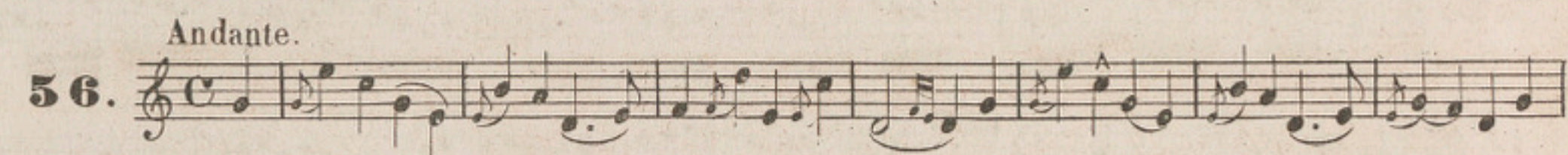
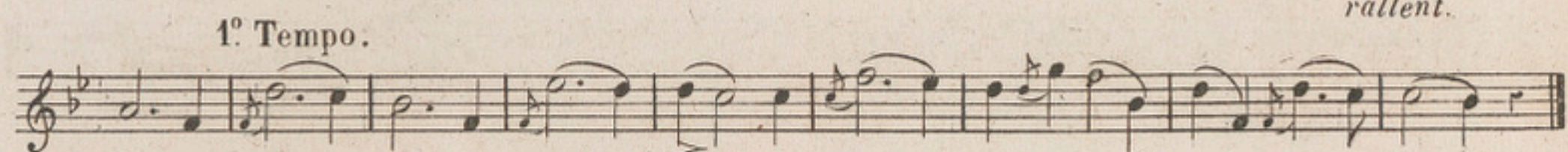
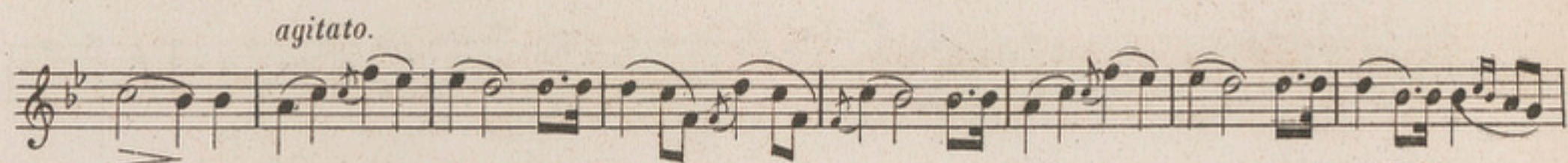
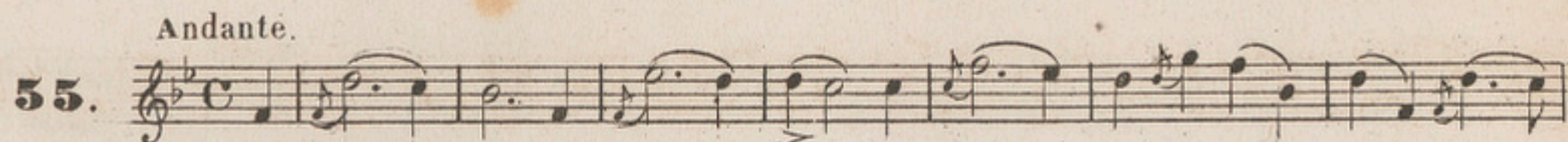
53.

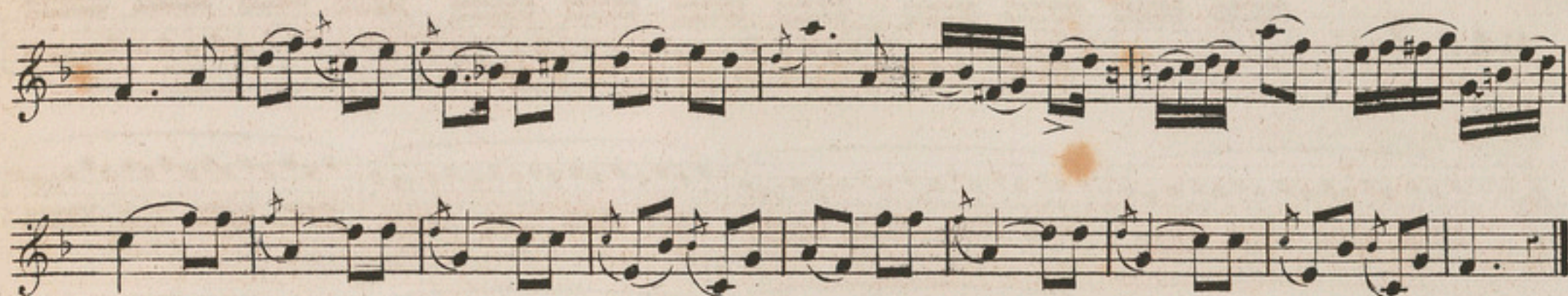


54.

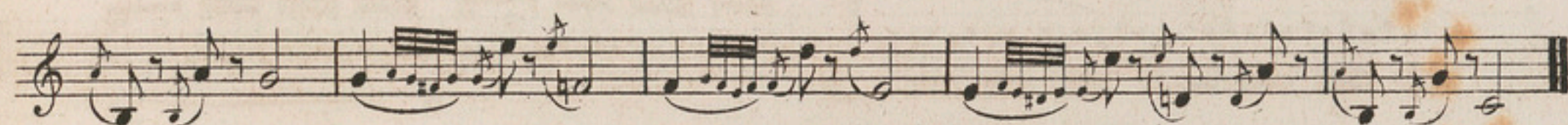
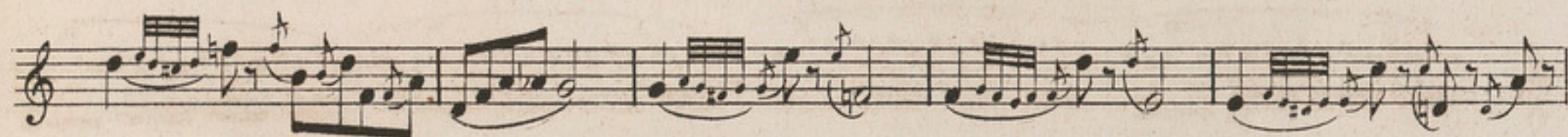
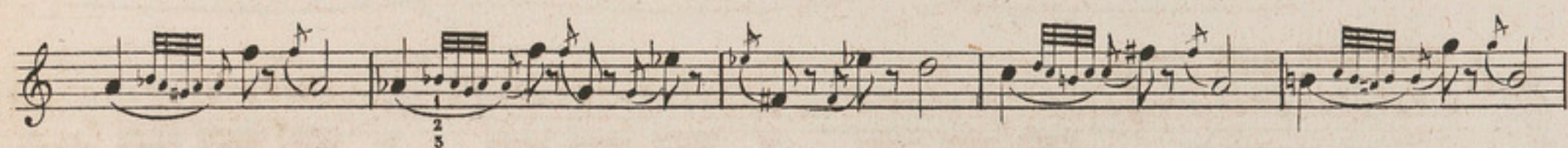


DU PORTAMENTO.







Andante moderato.





DU TRILLE.



61. 

62. 

63. 

64. 

65. 

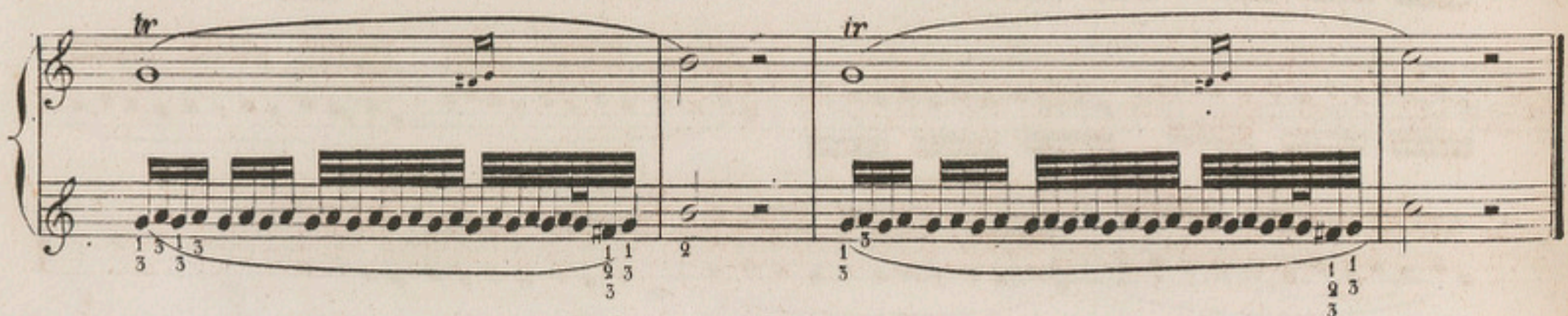
66. 

67. 

68.



69.



70.

tr

tr

1 3

1 2 3 3

tr

tr

tr

tr

1 2

71

tr

tr

1 2

tr

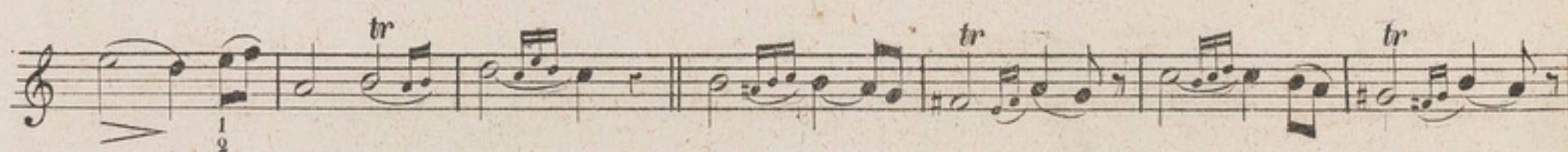
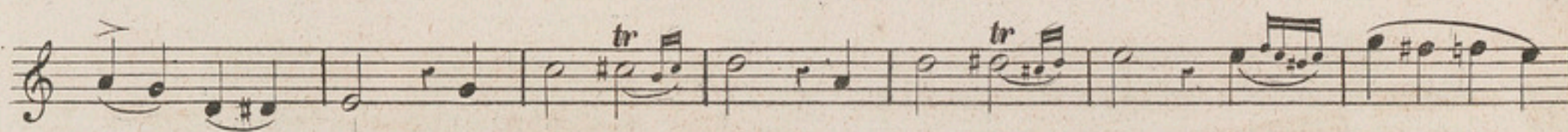
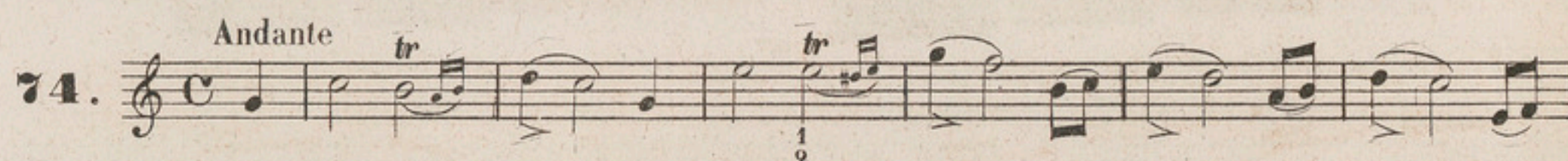
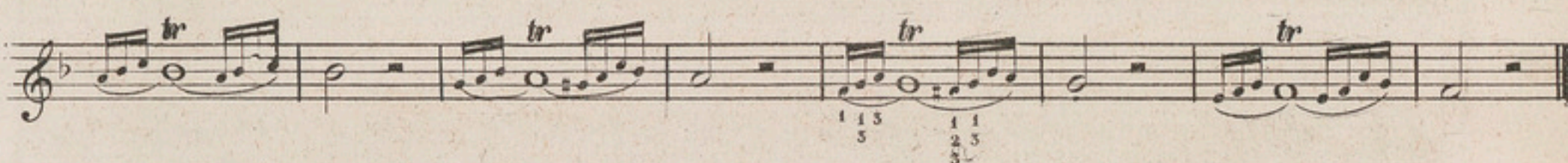
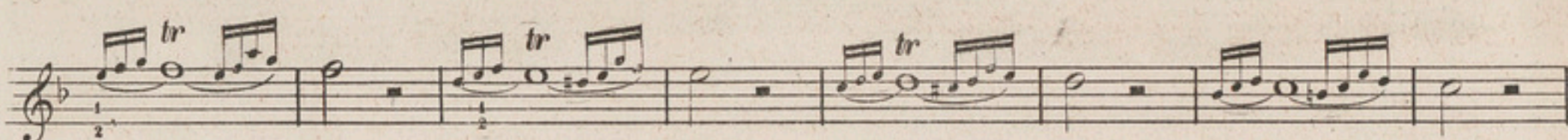
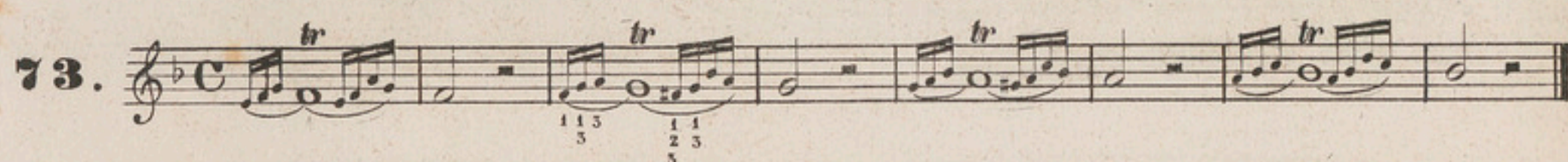
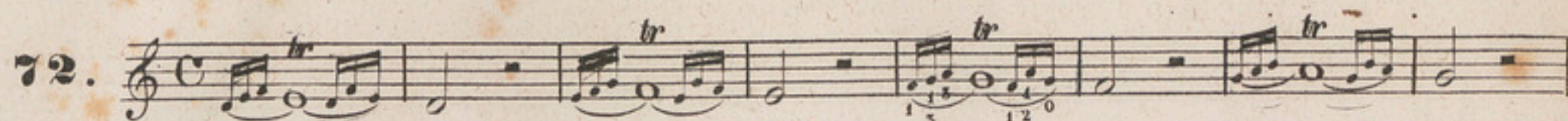
tr

1 2

tr

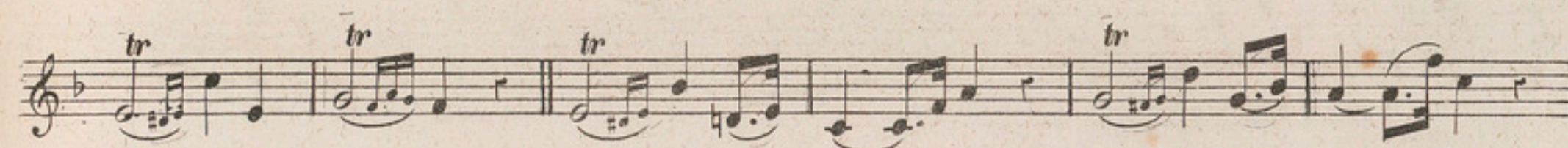
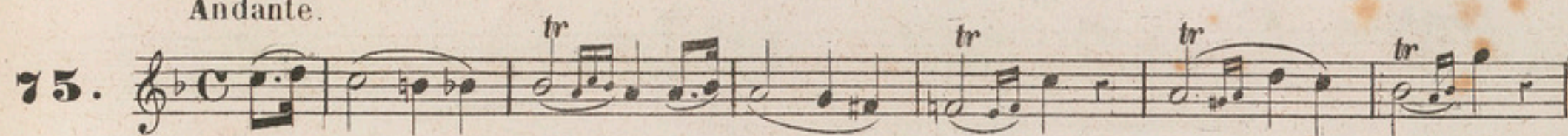
tr

5 3





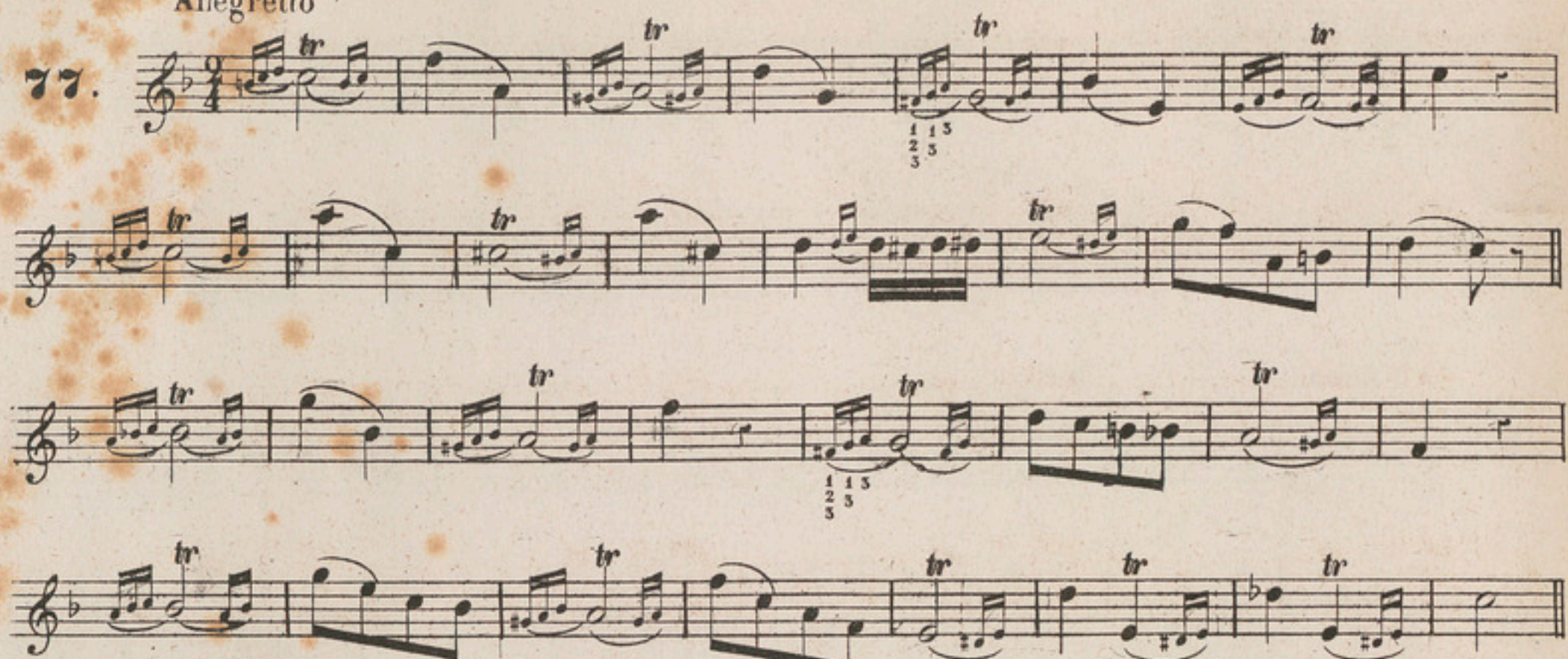
Andante.





Andantino.




Allegretto

77. 

1^o tempo. 

78. 

79. 

80.

DU MORDANT.

Allegro moderato.

81.

The musical score consists of five systems of two staves each, marked 81 through 85. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/4. The tempo is marked 'Allegro moderato.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first system (81) features a complex rhythmic pattern in the right hand with many beamed sixteenth notes and a more active left hand. The second system (82) continues this pattern. The third system (83) shows a change in the right hand's melody. The fourth system (84) and fifth system (85) conclude the piece with sustained notes in the right hand and active patterns in the left hand. The page number 120 is in the top left, and the title 'DU MORDANT.' is centered at the top. The tempo 'Allegro moderato.' is written above the first system. The measure numbers 81, 82, and 85 are placed to the left of their respective systems. The composer's initials 'J. B. A. J.' are at the bottom center.

Allegretto moderato

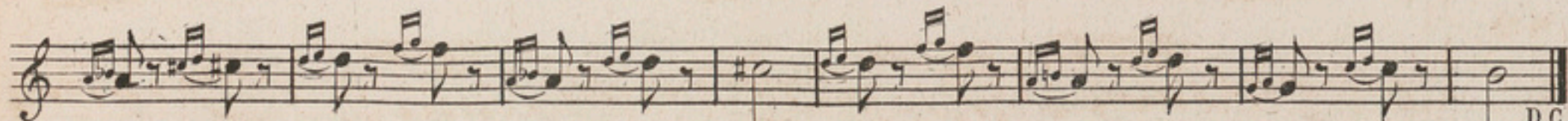
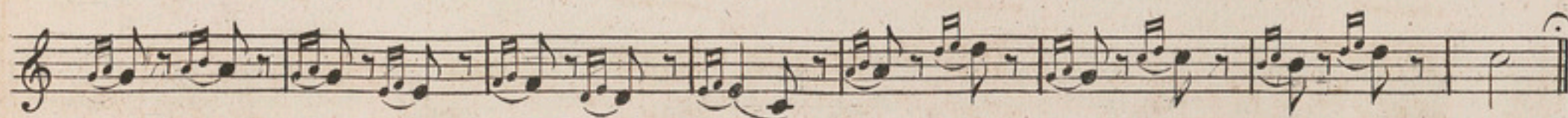
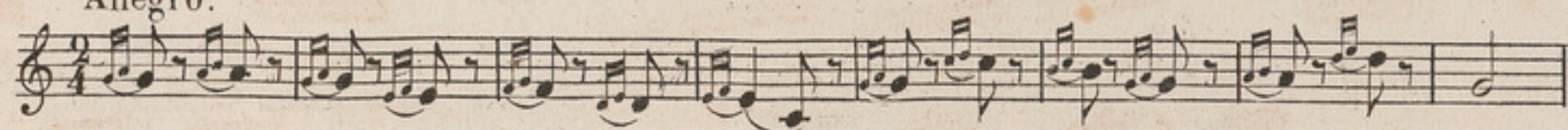
FIN

83.



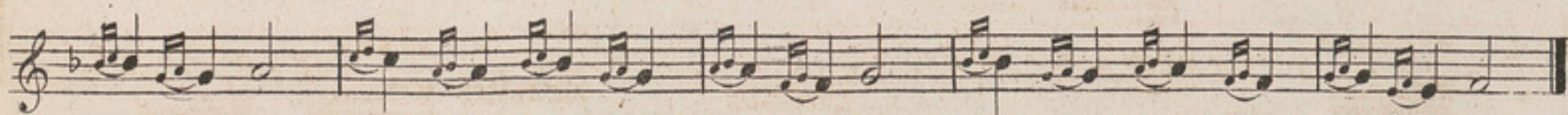
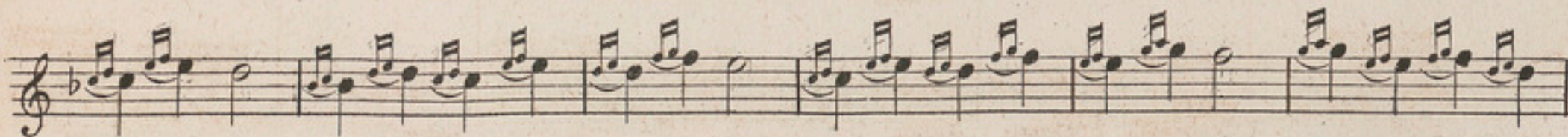
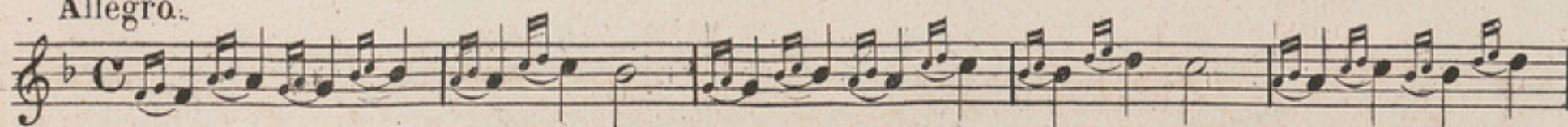
Allegro.

84.



Allegro.

85.



Allegretto.

86.

Allegretto.

87.

Allegro.

88.

DES SAUTS D'INTERVALLES

Il convient de travailler avec assiduité ce genre d'études, en ayant bien soin de ne pas déranger l'embouchure de dessus les lèvres, pour passer d'une note basse à une note haute, ou d'une note haute à une note basse. On obtient par là une grande sûreté d'attaque et une grande facilité d'exécution. (*Voyez du n° 1 au n° 7.*)

DES OCTAVES ET DES DIXIÈMES

Les octaves et les dixièmes ne sont pas très-usités sur le cornet à pistons; on peut néanmoins produire beaucoup d'effet par un intelligent emploi des octaves.

Quant aux dixièmes, il y a lieu de les ranger parmi les sauts d'intervalles. Il serait fort difficile, en effet, d'exécuter avec vitesse une mélodie quelconque, en employant successivement l'intervalle de dixième. (*Voyez du n° 8 au n° 12.*)

DES TRIOLETS

L'emploi des triolets a toujours été d'un excellent effet. Pour bien rendre le triolet, il faut s'étudier à faire parler chaque note avec une parfaite égalité. On doit travailler d'abord lentement, et ne passer à un mouvement plus vif que lorsque les doigts marchent avec régularité. (*Voyez du n° 13 au n° 27.*)

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES

Pour arriver à une exécution irréprochable, on doit travailler ces études en conservant toujours une mesure bien rythmée, et en suivant ponctuellement les articulations qui sont indiquées. Il faut débiter avec lenteur et ne presser le mouvement qu'au fur et à mesure qu'on se familiarise avec l'exercice. Une trop grande vitesse ne donne pas toujours au jeu le brillant qu'on espère. La netteté et la régularité, voilà les vrais types d'une belle exécution. (*Voyez du n° 28 au n° 47.*)

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR

En donnant un aussi grand développement à ces études, mon intention a été d'amener les élèves à pouvoir jouer aisément dans tous les tons. Certains doigtés paraîtront au premier abord difficiles; ce n'est pas une raison pour les laisser de côté, c'en est une, au contraire, pour les aborder avec courage et conviction. Il reste toujours quelque chose d'un

pareil travail, même si on exécute lentement ces accords; et les efforts que l'on aura faits pour vaincre certaines impossibilités montreront bien vite qu'elles ne sont qu'apparentes. Elles n'offriront d'obstacle insurmontable qu'aux artistes qui, par paresse, auront contracté la funeste habitude de jouer toujours dans des tons simples. (*Voyez* du n° 48 au n° 52.)

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE

L'accord de septième dominante étant le même dans les modes majeur et mineur, devient ici le complément des études précédentes. On devra le travailler en conservant toujours cette même régularité que je ne saurais trop recommander. (*Voyez* les n° 53 et 54.)

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

Cet accord joue un grand rôle dans la composition musicale actuelle; il rend, grâce à son élasticité, des services incalculables; car, uniquement composé de tierces mineures, on peut l'interpréter de bien des manières différentes, et il y a une foule de cas où le musicien y a recours.

Il occupe cependant une place régulière dans la gamme mineure, ainsi que l'on en pourra juger par l'étude n° 55, dans laquelle je lui ai assigné son véritable rang.

On peut faire des successions d'accords de septièmes diminuées, attendu qu'ils s'enchaînent avec beaucoup de facilité. J'ai présenté cet accord dans des rythmes et dans des enchaînements différents, afin que l'élève puisse se rendre bien compte de son effet. (*Voyez* du n° 55 au n° 61.)

DU POINT D'ORGUE

Je joins à ces études une série de points d'orgue en forme de préludes, afin d'habituer les élèves à bien terminer un solo. Il sera bien de transporter ces points d'orgue dans tous les tons. Il faut avoir soin de respirer aux endroits où se rencontrent des repos, afin d'arriver à la conclusion de la phrase avec toute sa force, et sans laisser tomber le son; autrement l'effet se trouverait complètement annihilé.

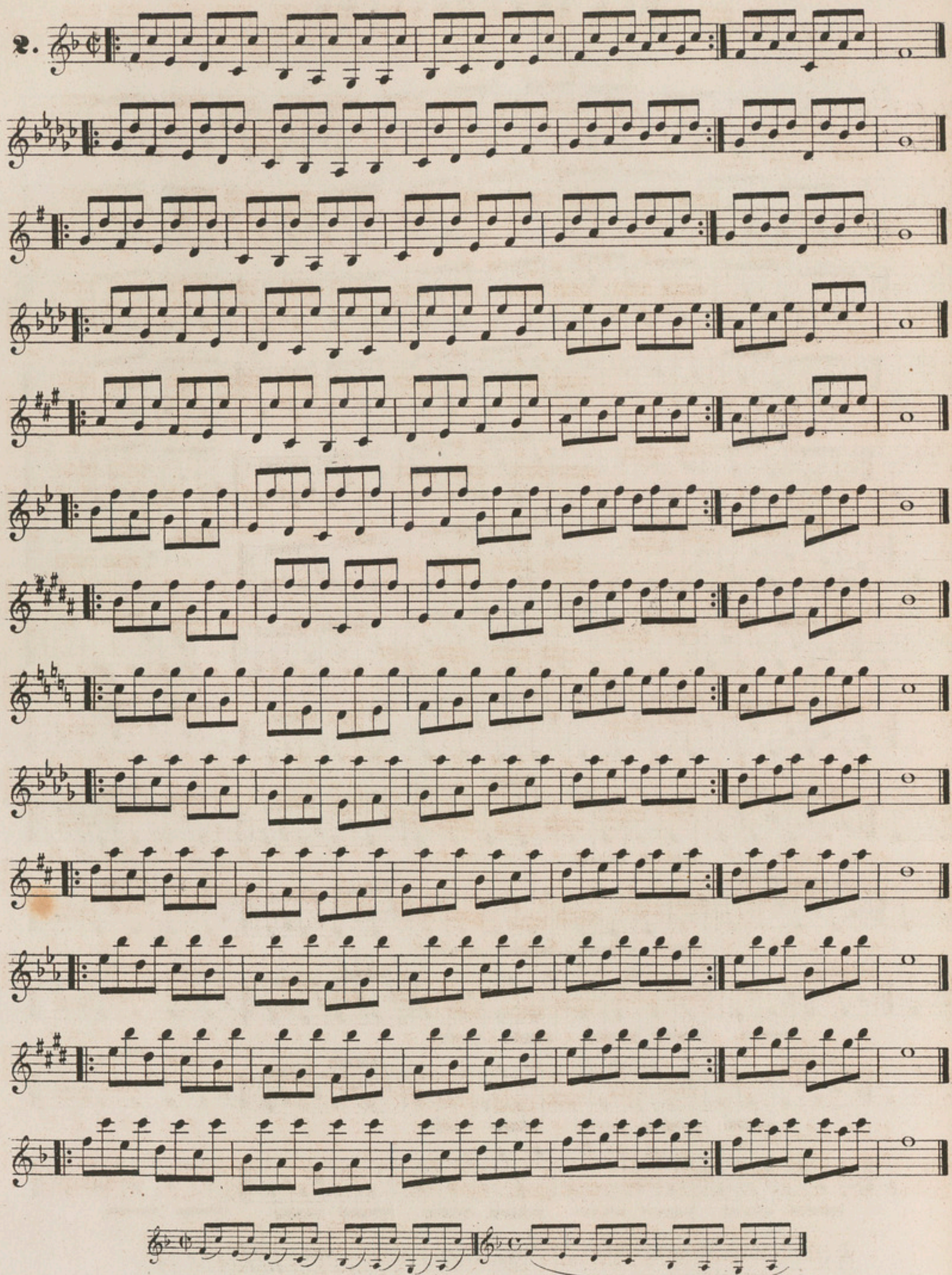


DES INTERVALLES.

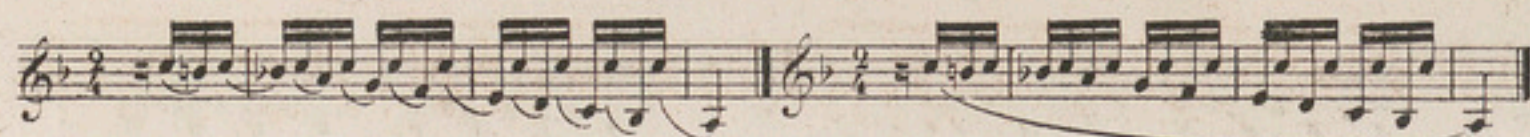
Nº 1.

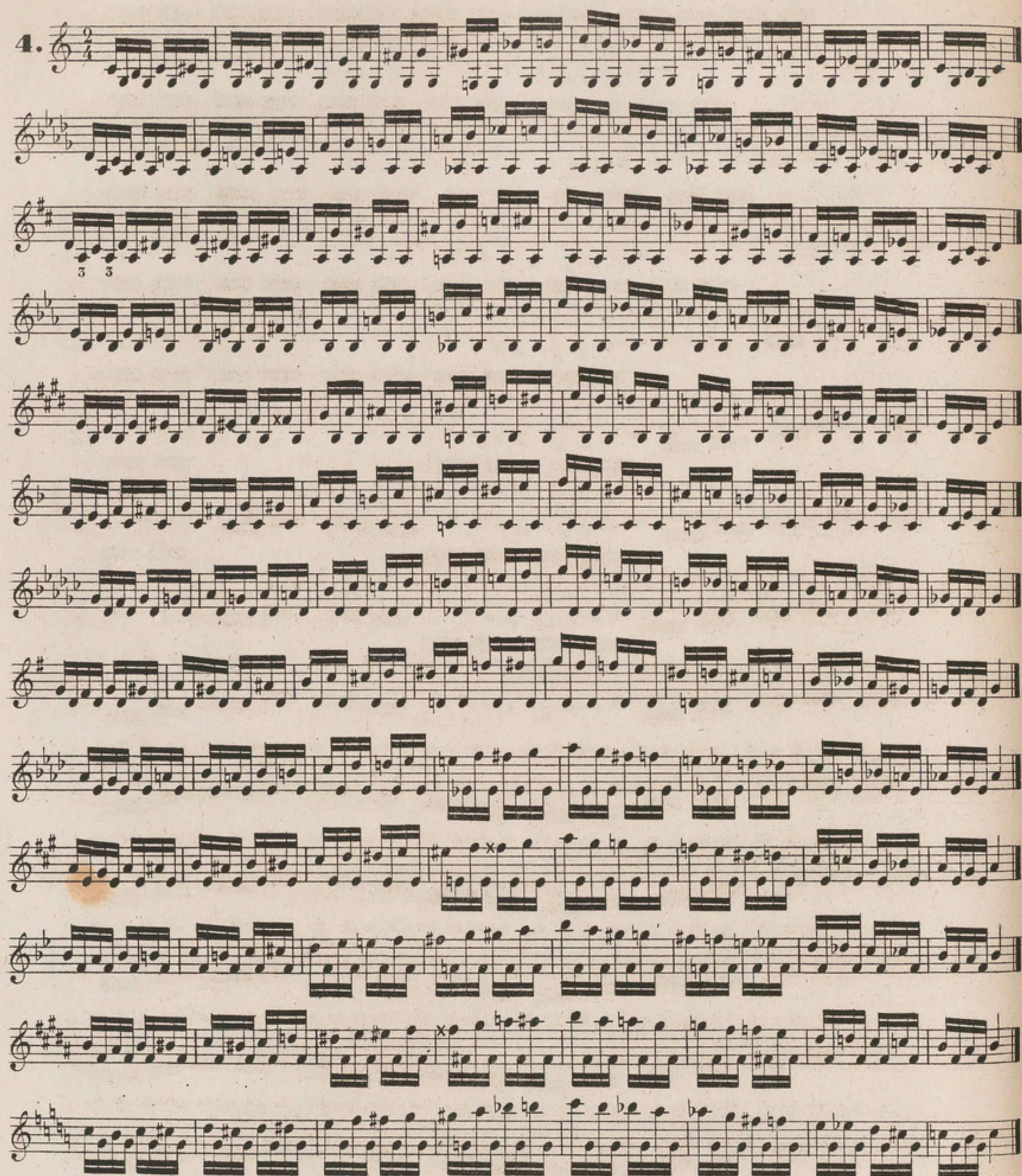
This musical exercise consists of 12 staves, each containing a sequence of intervals. The intervals are written in a single melodic line on a five-line staff. The keys and clefs for the staves are as follows:
Staff 1: C-clef, C major (no sharps or flats).
Staff 2: F-clef, F major (one flat: Bb).
Staff 3: C-clef, G major (one sharp: F#).
Staff 4: F-clef, C minor (three flats: Bb, Eb, Ab).
Staff 5: C-clef, D major (two sharps: F#, C#).
Staff 6: F-clef, G minor (three flats: Bb, Eb, Ab).
Staff 7: C-clef, A major (three sharps: F#, C#, G#).
Staff 8: F-clef, D minor (four flats: Bb, Eb, Ab, Db).
Staff 9: C-clef, E major (four sharps: F#, C#, G#, D#).
Staff 10: F-clef, A minor (four flats: Bb, Eb, Ab, Db).
Staff 11: C-clef, F major (two flats: Bb, Eb).
Staff 12: F-clef, C major (no sharps or flats).
Each staff begins with a repeat sign and ends with a double bar line. The intervals are primarily second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh intervals, both major and minor, as indicated by the natural, sharp, and flat accidentals.

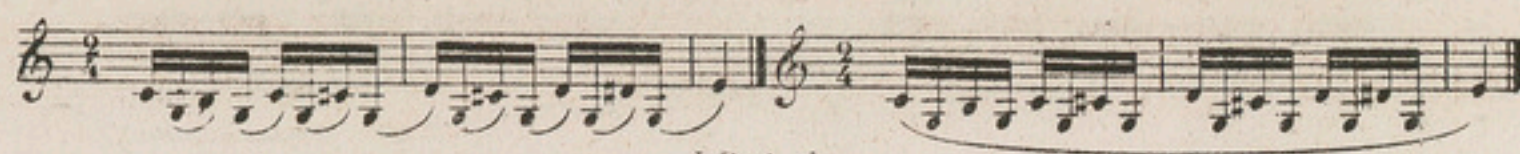
J. B. A. 1.

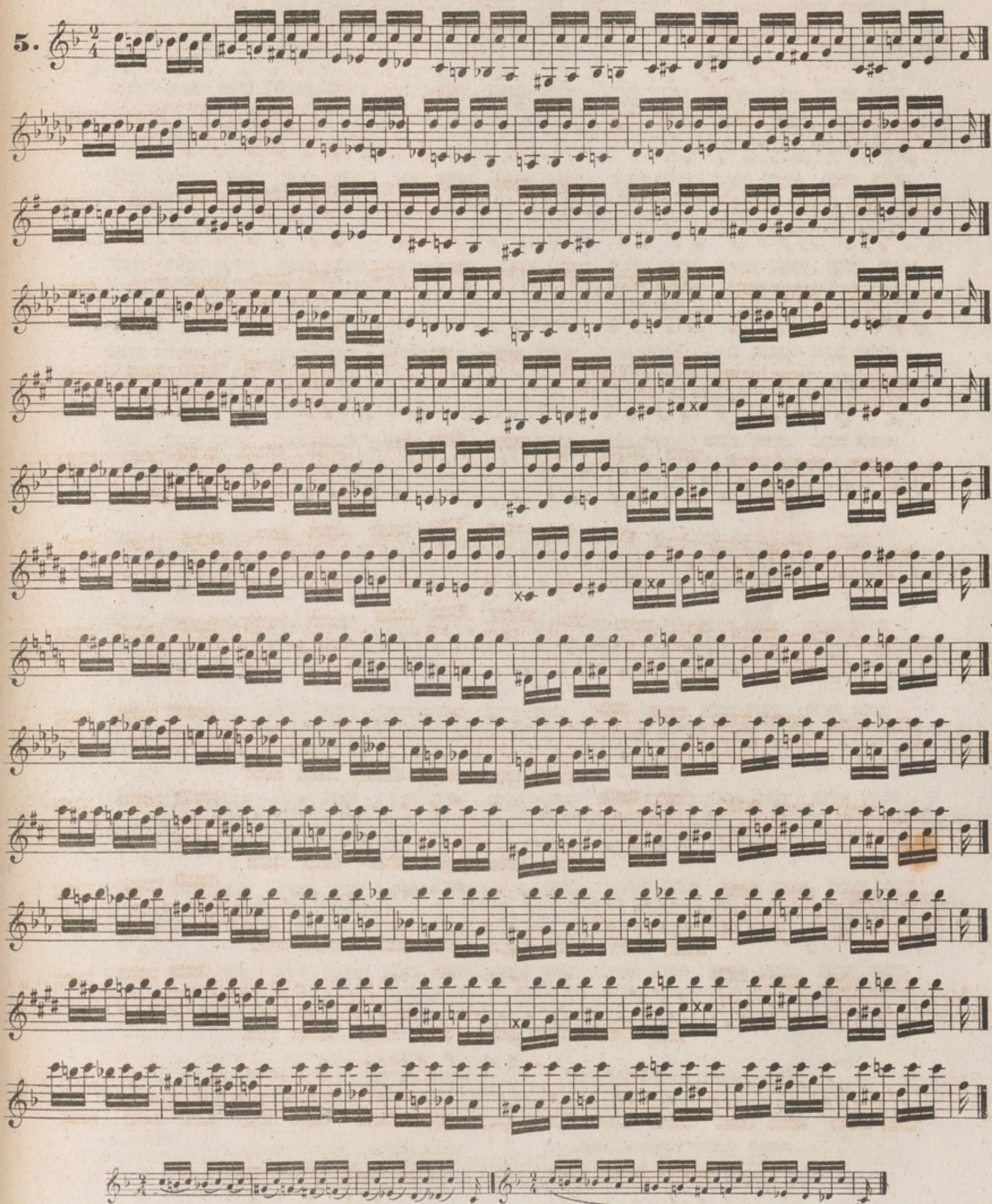
2. 

3. 



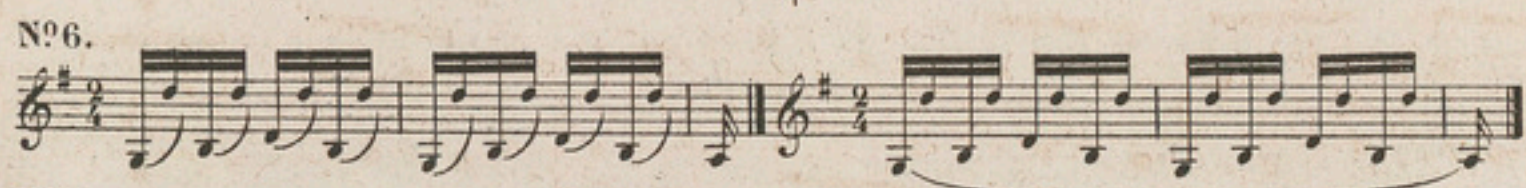
4. 

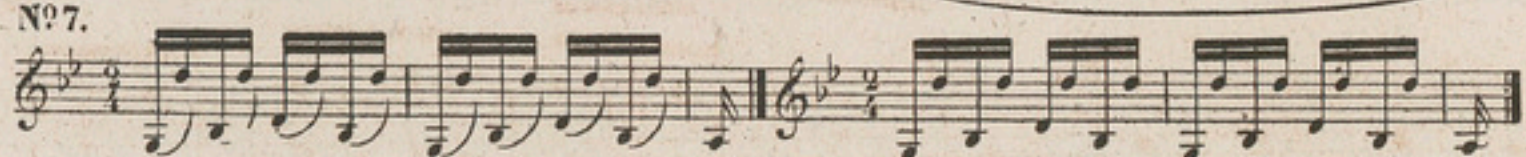


5. 


6. 


7. 


Nº 6. 


Nº 7. 

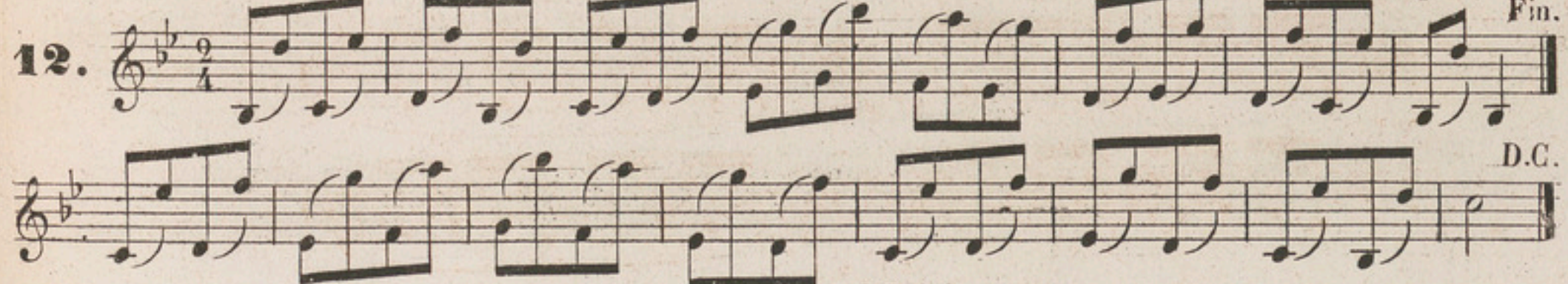
DES OCTAVES ET DES DIXIEMES.

8. 

9. 

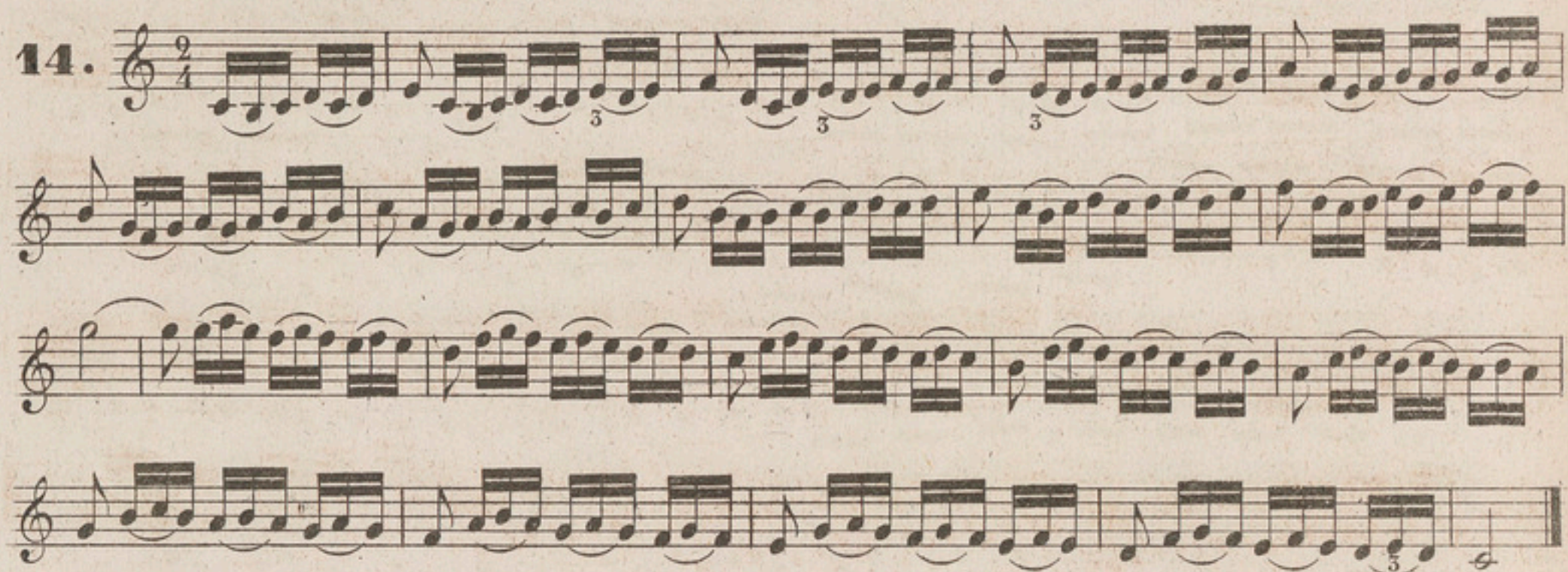
10.  Fin. D.C.

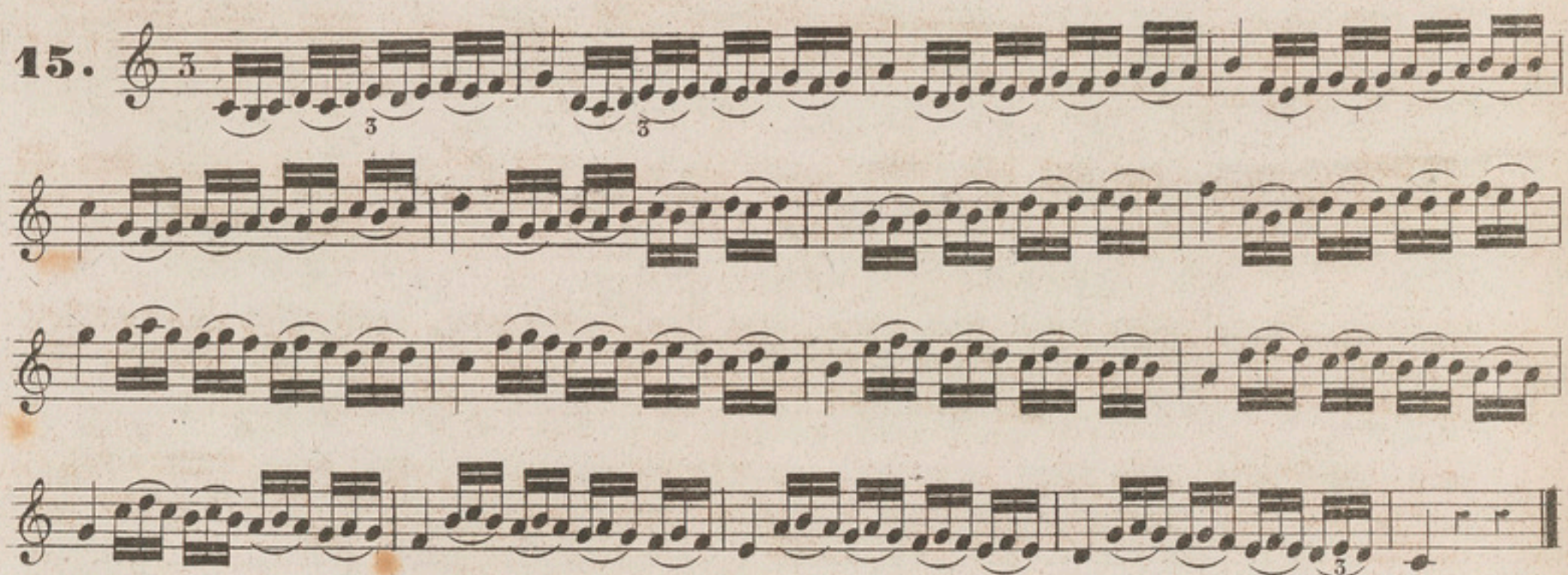
11.  Fin. D.C.

12.  Fin. D.C.

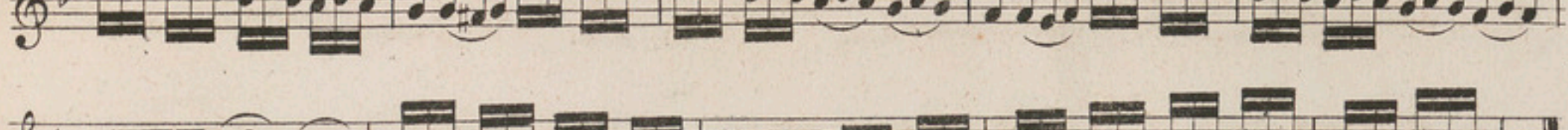
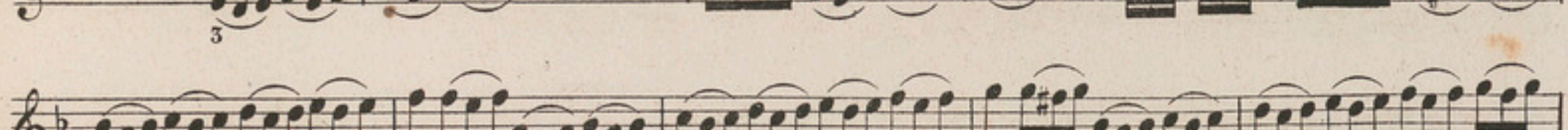
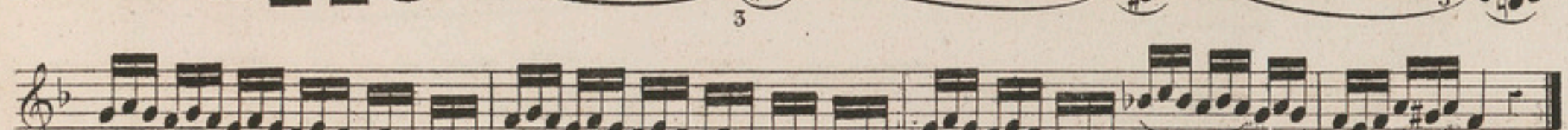
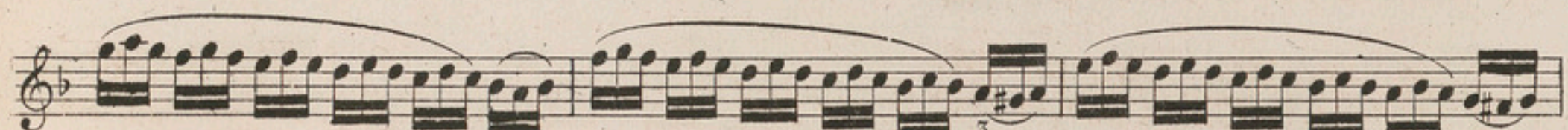
DES TRIOLETS.

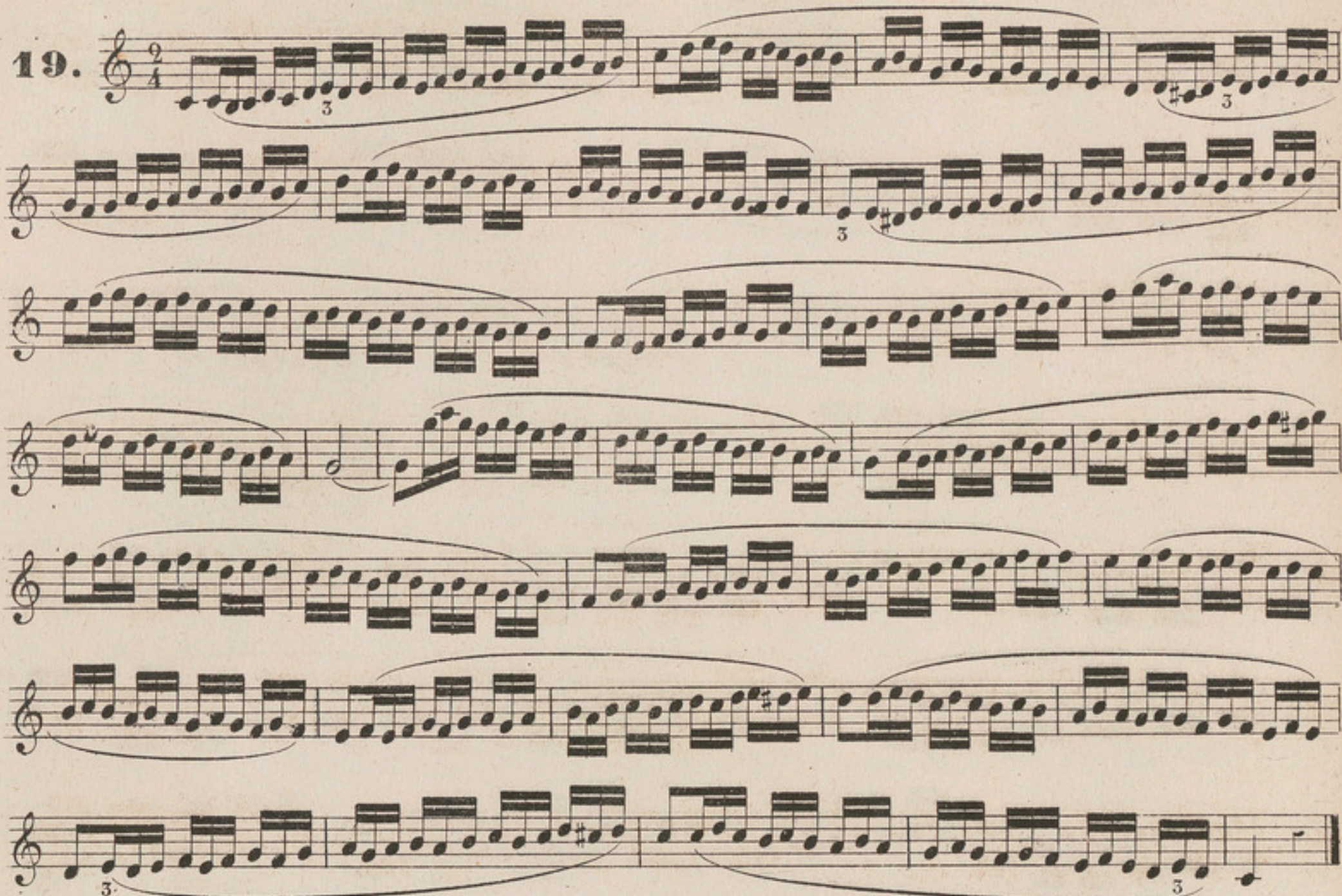
13. 

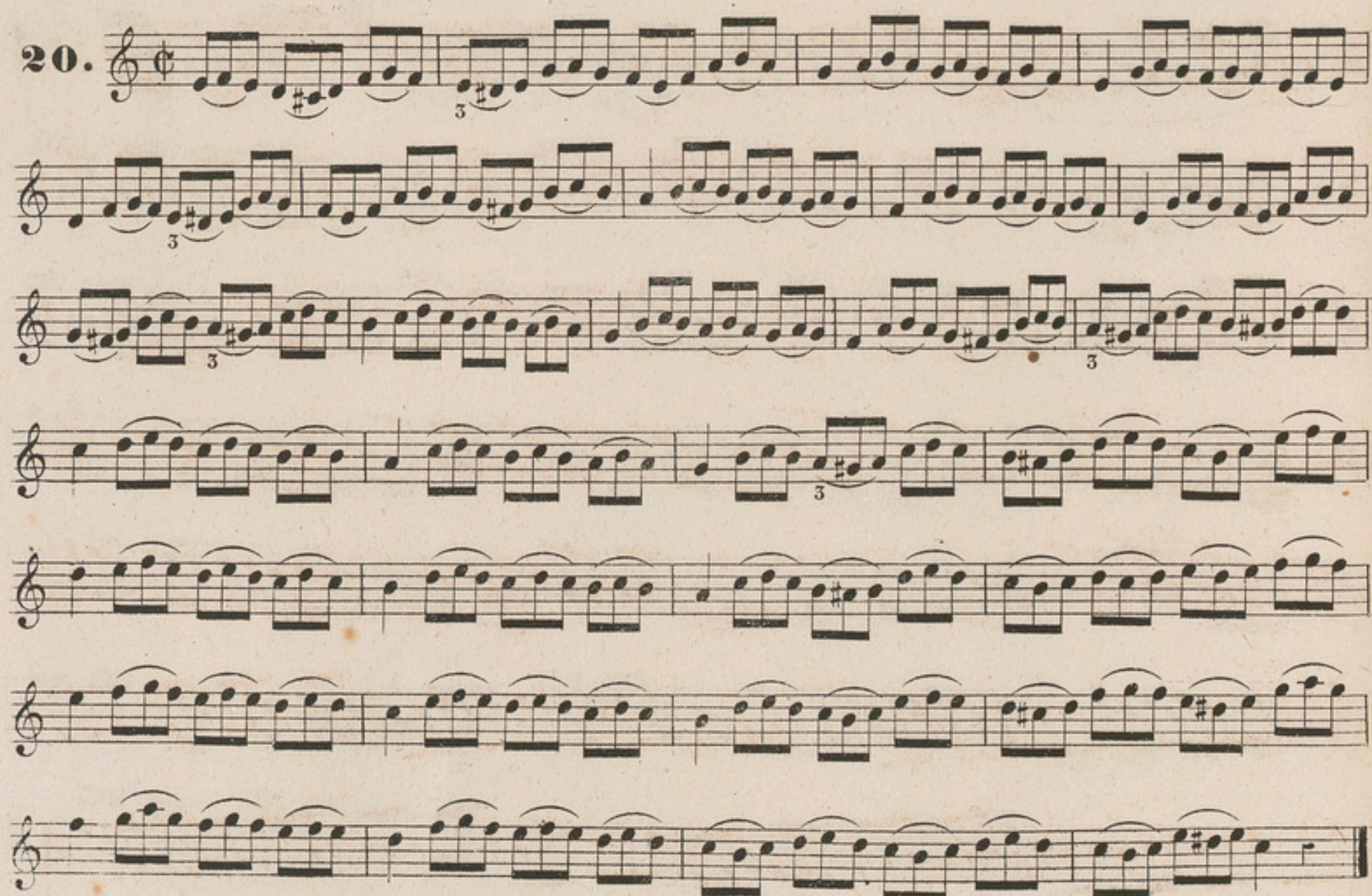
14. 

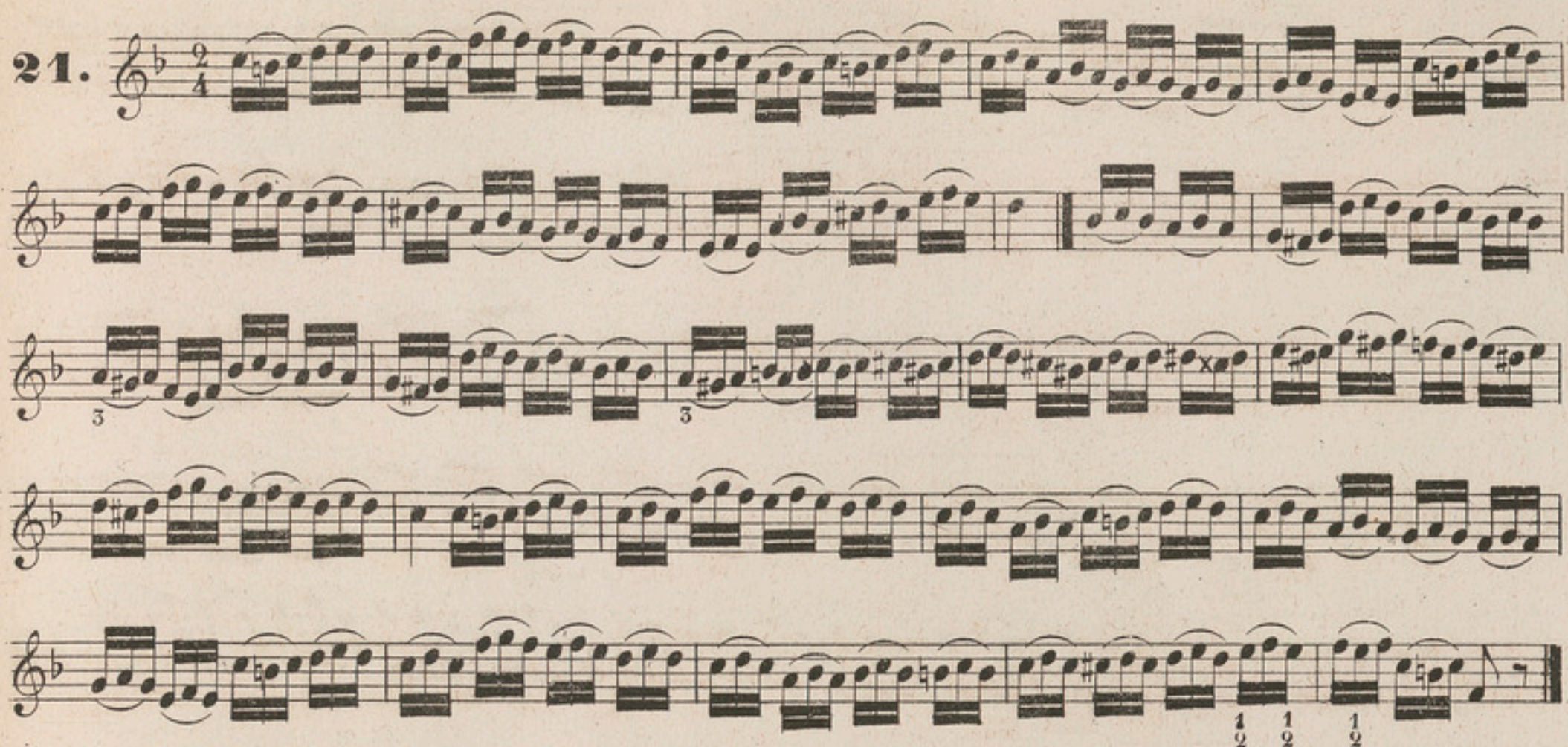
15. 

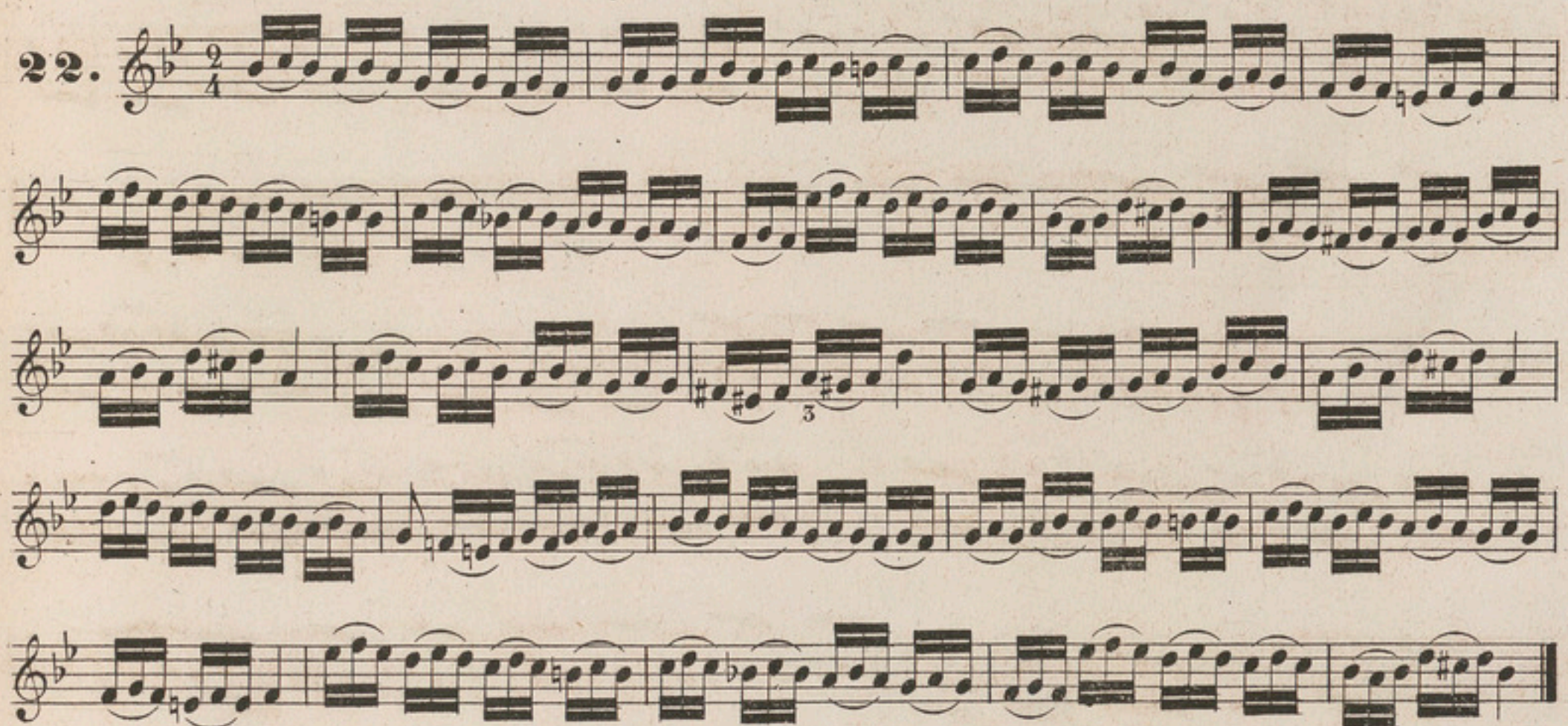
16. 



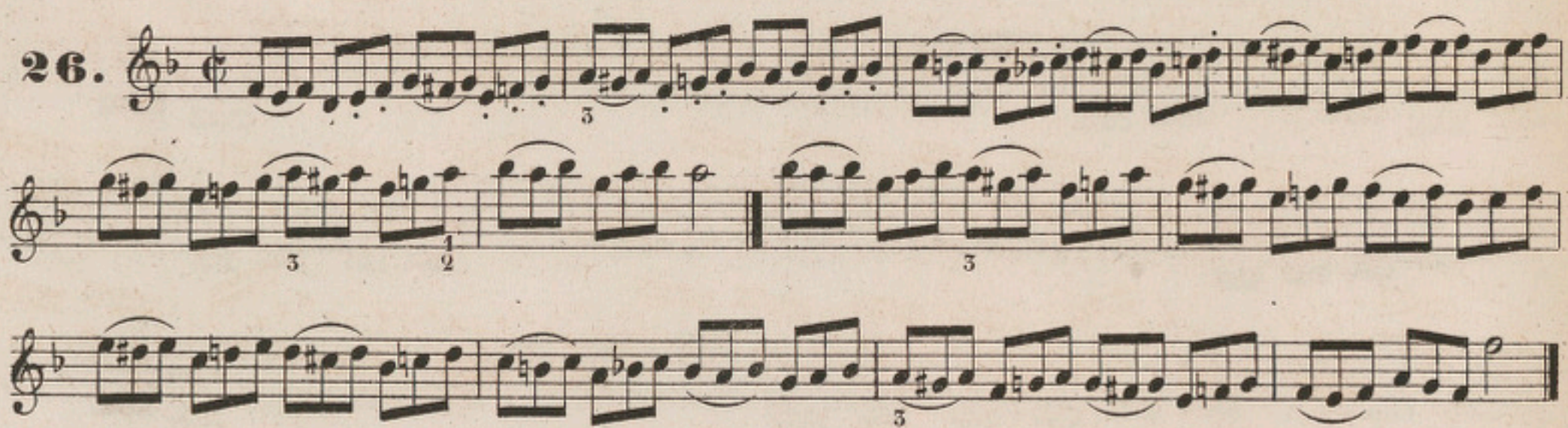
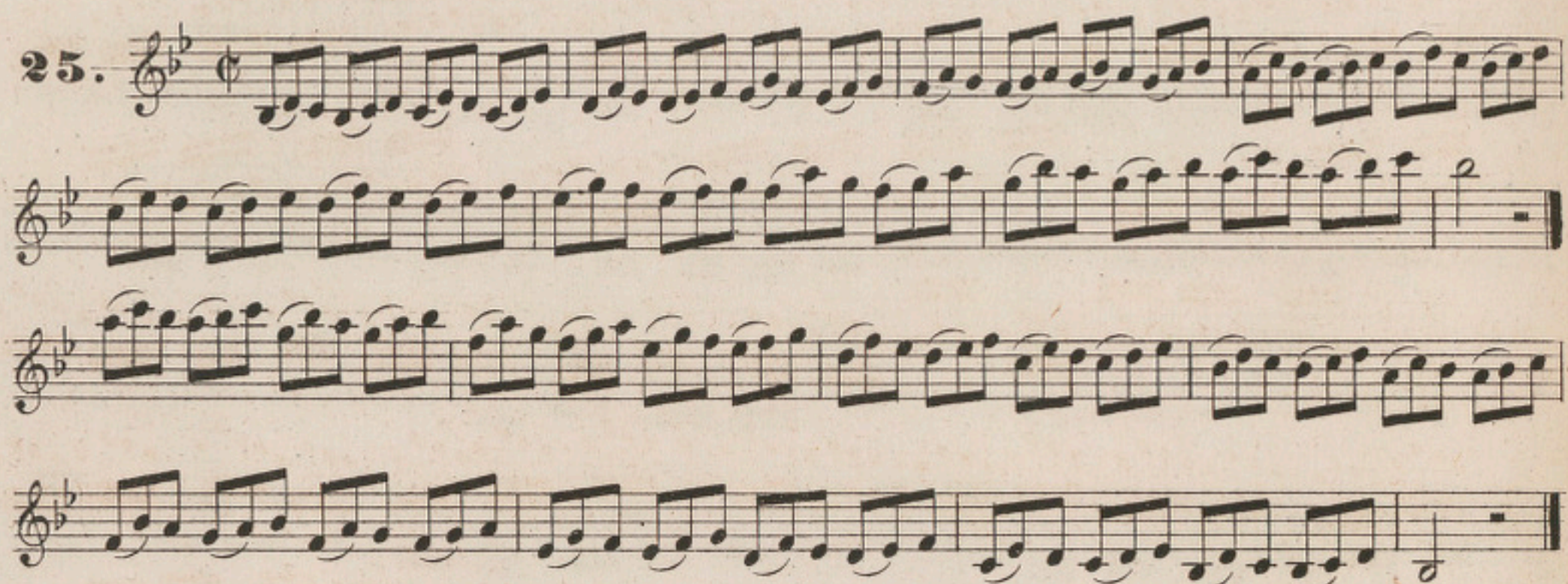
19. 

20. 

21. 

22. 

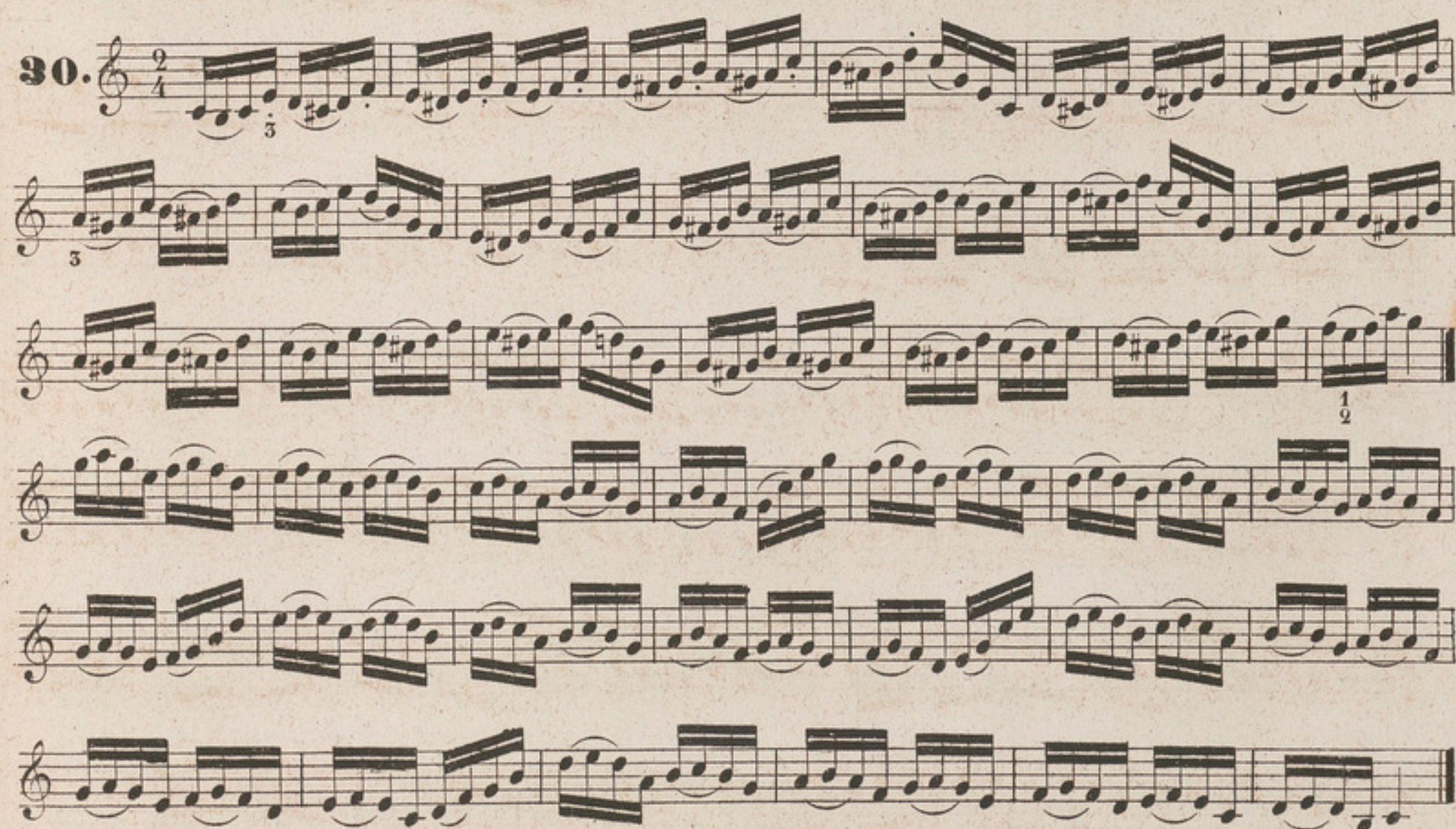
23. 

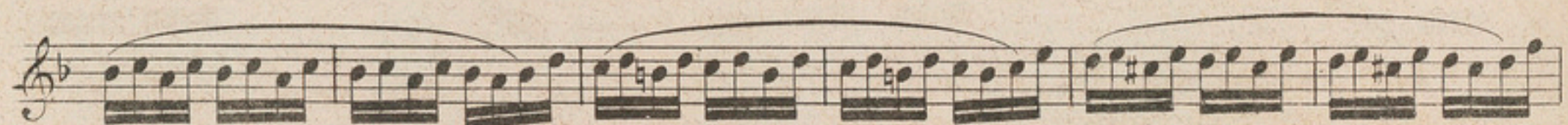


ETUDES EN DOUBLES CROCHES.

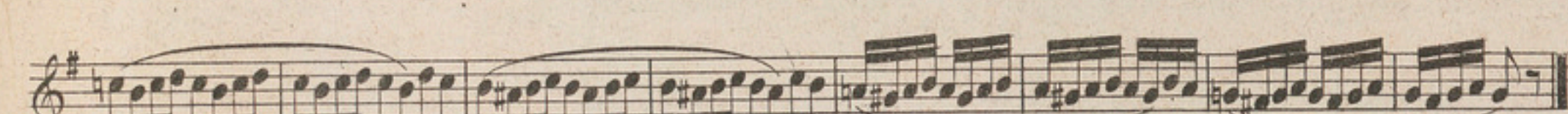
28. 

29. 

30. 

 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

J. B. A. A.



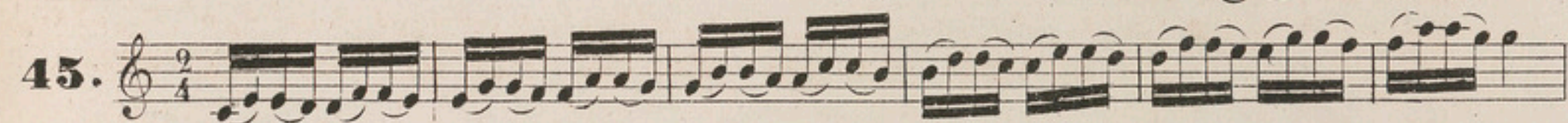
39. 

40. 

41. 

42. 

43. 



DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR.

48.

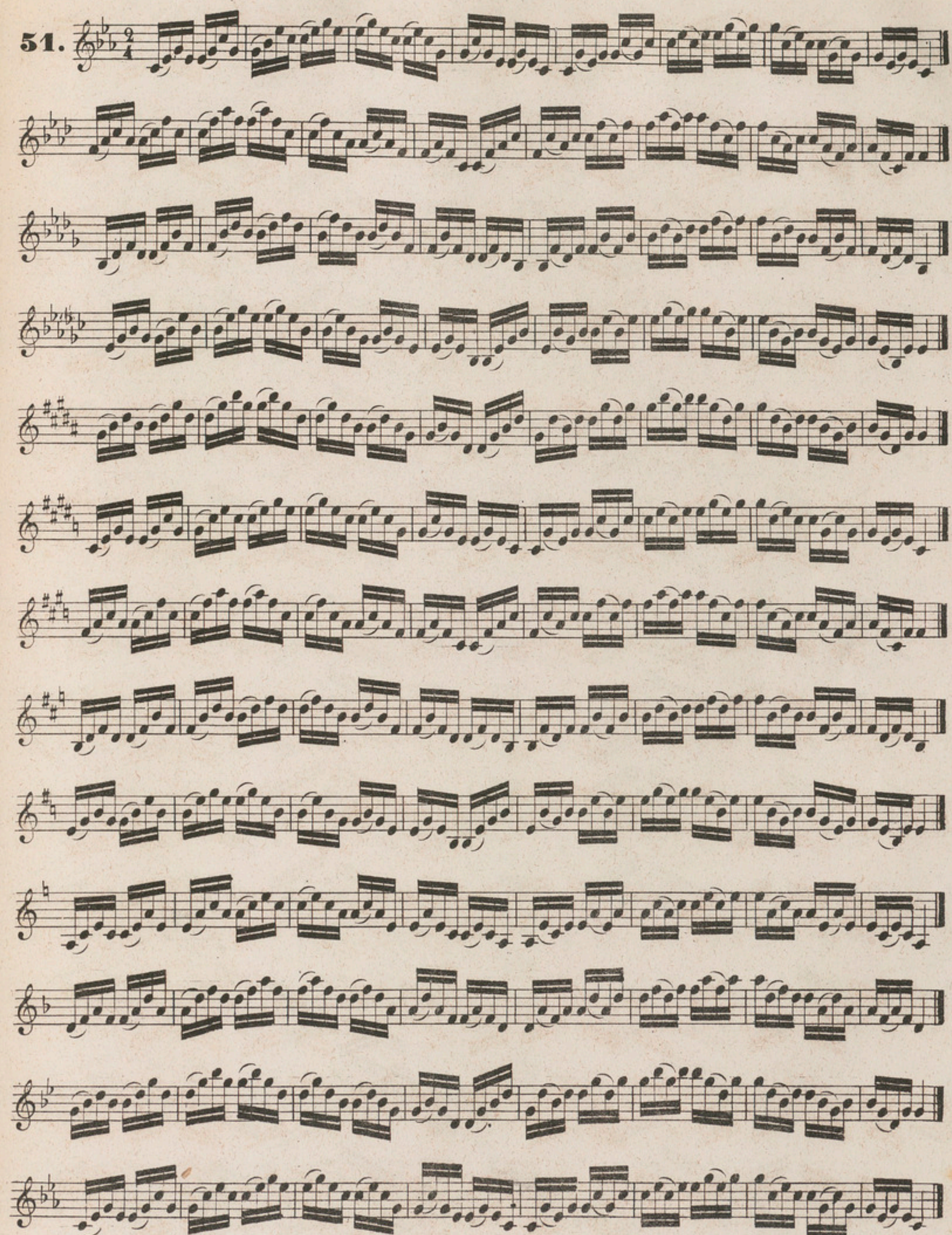
J. B. A. 1.

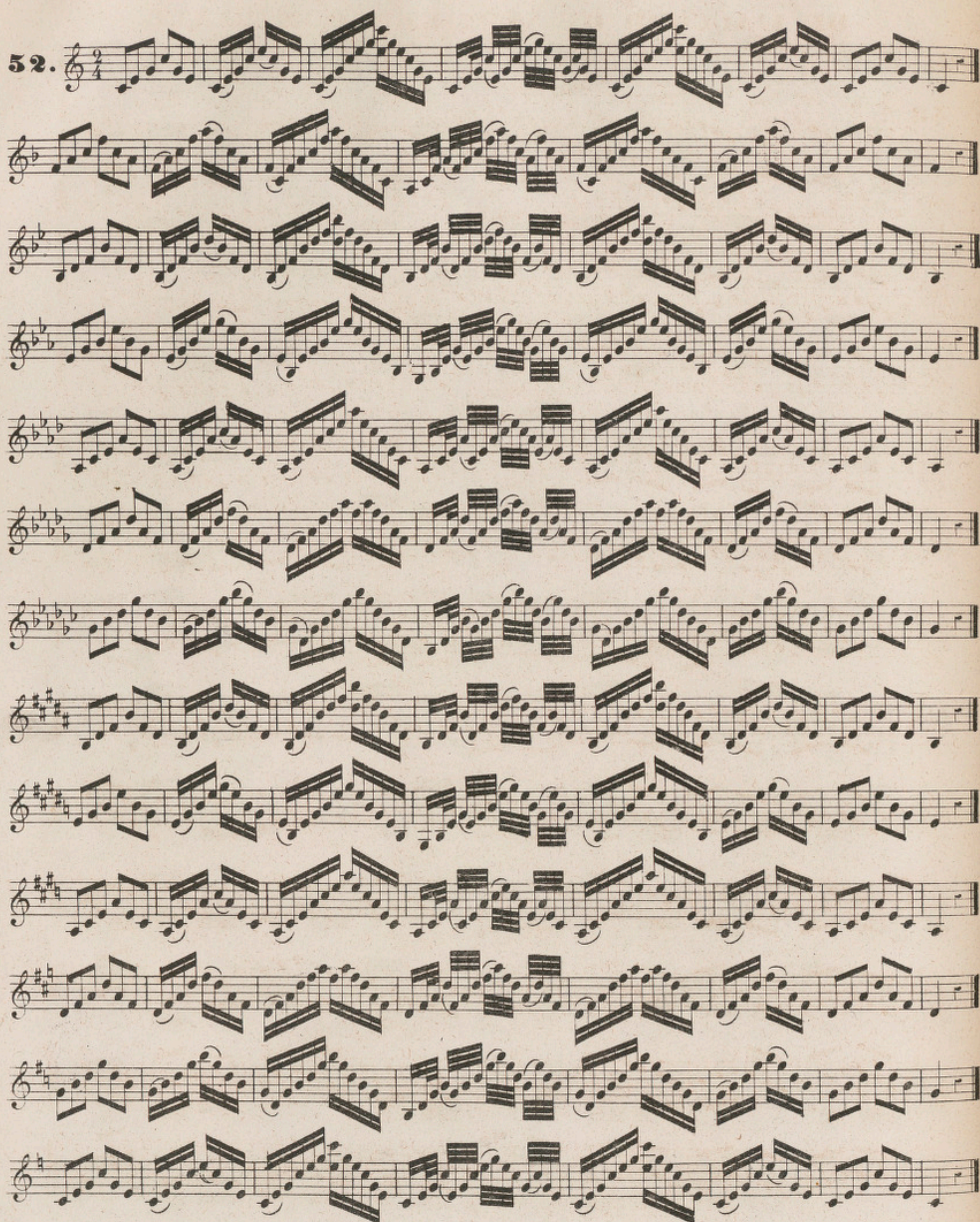
49.

The musical score for exercise 49 consists of 12 staves of music, each containing a single melodic line. The staves are arranged in a single column. The first staff is in 6/8 time and begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The subsequent staves show a progression of key signatures: the second and third staves are in two flats, the fourth and fifth in one flat, the sixth and seventh in one sharp (F-sharp), and the eighth through eleventh staves in two sharps (F-sharp and C-sharp). The twelfth staff returns to two flats. Each staff concludes with a double bar line. Below the main sequence, there is a separate three-staff musical fragment, also in 6/8 time and two flats, which appears to be a continuation or a related exercise.

50.

The musical score for exercise 50 is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of 12 staves of music in 2/4 time. The key signature begins in C major (no sharps or flats). The first six staves are in C major. The seventh staff introduces a key change to B-flat major (two flats). The eighth staff introduces a key change to B-flat minor (three flats). The ninth staff introduces a key change to A major (three sharps). The tenth staff introduces a key change to A minor (no sharps or flats). The eleventh and twelfth staves are in A minor. The music is composed of continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six, creating a rhythmic and technical exercise.

51. The musical score for exercise 51 consists of 12 staves. The first staff is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The subsequent staves show a progression of key signatures: the second and third staves remain in two flats; the fourth staff changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat); the fifth and sixth staves change to three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp); the seventh and eighth staves change to two sharps (F-sharp and C-sharp); the ninth staff changes to one sharp (F-sharp); the tenth and eleventh staves are in natural C major; and the twelfth staff returns to two flats. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

52. 

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

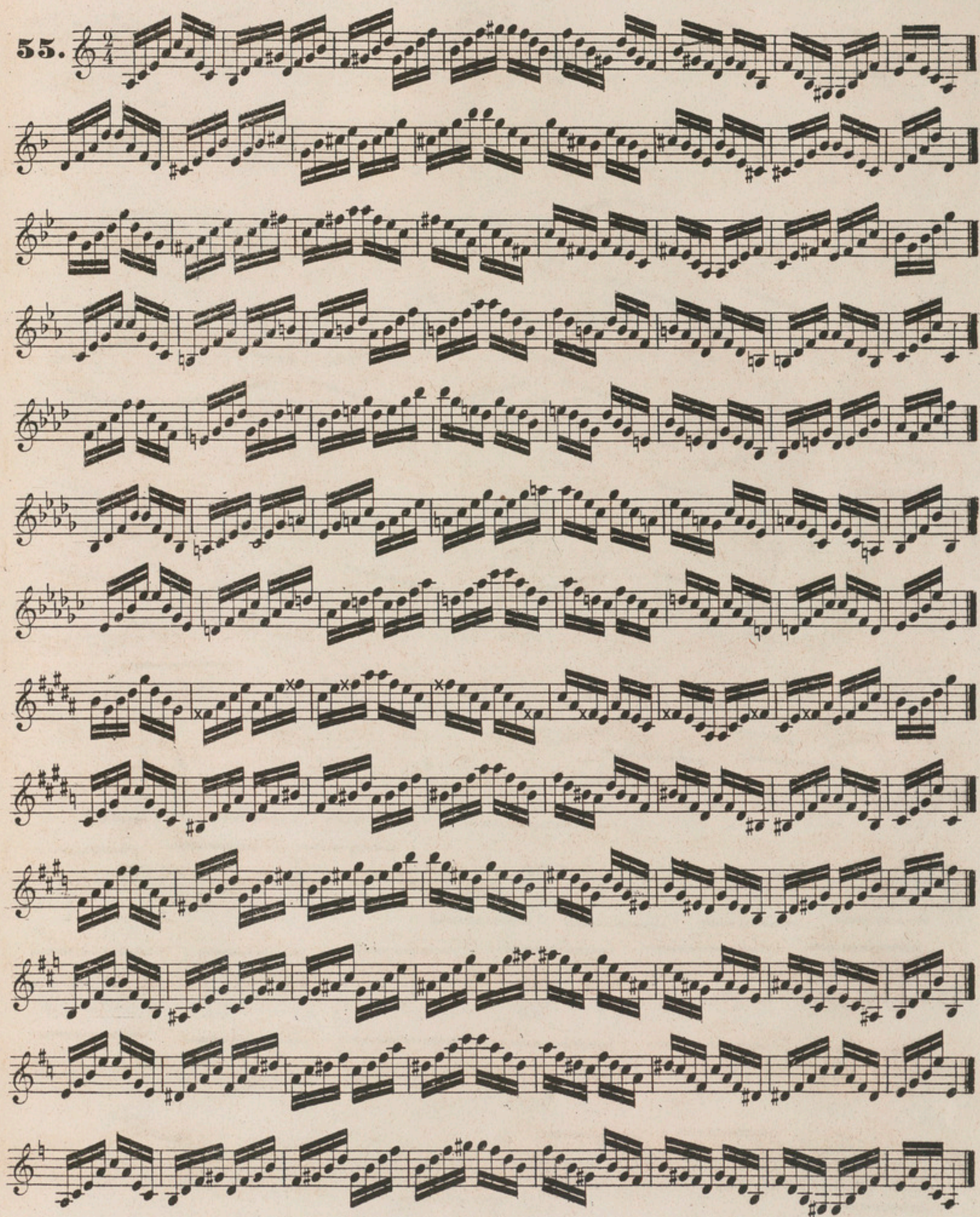
53

The exercise consists of 12 staves of music, each containing a single melodic line. The staves are arranged in a single column. The first staff is in 8/8 time and begins with a treble clef. The subsequent staves use various clefs (treble and bass) and key signatures (one sharp, two sharps, one flat, two flats, three flats, and three sharps) to demonstrate the dominant seventh chord in different contexts. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The exercise is a technical study for musicians, focusing on the construction and movement of the dominant seventh chord across different keys and clefs.

54.

The musical score for exercise 54 is written on 13 staves in 2/4 time. The first staff is in C major. The second staff changes to B-flat major (one flat). The third staff changes to B-flat minor (two flats). The fourth staff changes to A major (three sharps). The fifth staff changes to A minor (no sharps or flats). The sixth staff changes to G major (one sharp). The seventh staff changes to G minor (two flats). The eighth staff changes to F major (one flat). The ninth staff changes to F minor (two flats). The tenth staff changes to E major (three sharps). The eleventh staff changes to E minor (no sharps or flats). The twelfth staff changes to D major (two sharps). The thirteenth staff changes to D minor (one flat). The music consists of continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six, creating a rhythmic exercise.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

55. 

56.  Musical notation for exercise 56, measures 1-12, treble clef, 12/8 time signature. The exercise consists of a single melodic line with various intervals and accidentals.

57.  Musical notation for exercise 57, measures 1-8, treble clef, 3/4 time signature. The exercise consists of a single melodic line with various intervals and accidentals.

58.  Musical notation for exercise 58, measures 1-8, treble clef, 3/4 time signature. The exercise consists of a single melodic line with various intervals and accidentals.



POINTS D'ORGUE.

62.

The musical score is written for a single melodic line, likely for a pipe organ. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G major. The tempo or style is indicated by the title 'POINTS D'ORGUE'. The notation is highly detailed, with numerous slurs, trills (marked 'tr'), and complex rhythmic patterns involving sixteenth and thirty-second notes. The piece is numbered 62 in the top left corner of the first staff.

ÉTUDES SUR LE COUP DE LANGUE

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE

Le *staccato* consiste à détacher avec régularité une succession de notes, sans que le coup de langue soit ni trop sec, ni trop allongé. Pour arriver à une telle perfection, on devra travailler très-lentement les premières études qui servent de point de départ.

Il faut primitivement s'appliquer à prononcer avec beaucoup d'égalité les syllabes :



Pour donner plus d'égalité au coup de langue, il faut, en commençant, allonger un peu chaque syllabe, de manière à bien lier les notes entre elles. Ce n'est que lorsque le coup de langue sort avec précision que l'on doit prononcer avec plus de sécheresse, afin d'obtenir le vrai *staccato*.

Voici le mécanisme du *staccato* ternaire.

En prononçant les syllabes *tu tu*, la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux premiers coups. La langue doit alors remonter au fond de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe *ku*, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

Pour donner à cet effet de va-et-vient une grande régularité, il faut travailler lentement afin que la langue, tout comme le ferait une soupape, laisse échapper à chaque syllabe la même quantité d'air.

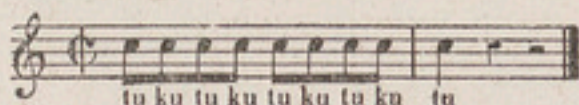
Grâce à ce genre d'articulation, il n'y a plus de traits difficiles; on peut arriver à jouer aussi facilement que le fait la flûte; mais il faut, pour cela, une prononciation d'une grande pureté. L'expérience m'a démontré que pour obtenir un *staccato* vraiment perlé, il faut prononcer les syllabes *tu tu ku tu tu ku tu*, comme il vient d'être indiqué, et non pas les syllabes *du du gu du du gu du*; ces dernières vont plus vite, il est vrai; mais, au lieu de détacher, elles produisent un coup de langue dans le son.

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus le distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de note sur chaque coup de langue, et non pas à imiter le bruit de la crécelle. On obtient, au reste, une très-suffisante vitesse par le moyen que j'ai indiqué. Ce à quoi il faut principalement s'appliquer, c'est à réaliser une précision et une netteté irréprochables. (Voyez du n° 1 au n° 76.)

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE

Ce genre de *staccato* est d'un grand secours dans l'exécution des gammes, des arpèges et de tous les traits dans le rythme binaire. Pour arriver à l'exécuter avec précision, il faut le travailler lentement, en suivant les principes indiqués pour le coup de langue en *staccato* ternaire.

On devra primitivement prononcer les syllabes



Comme on le voit, la langue opère

un mouvement de va-et-vient qu'il est très-difficile d'obtenir avec une égalité parfaite; mais aussi une fois ce résultat acquis, on peut exécuter tous les traits les plus difficiles avec toute la vitesse, l'énergie et l'entrain désirables.

Après avoir travaillé toutes les études affectées à ce genre d'articulation, on pourra se reporter aux gammes, aux accords parfaits, ainsi qu'aux accords de septième dominante et de septième diminuée, et les exécuter en employant ce même *staccato*, afin d'habituer les doigts à marcher régulièrement avec la langue. Ce sera là un fécond travail. (Voyez du n° 77 au n° 114.)

DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE

Pour entremêler des coulés au *staccato* binaire, il y a un genre particulier de prononciation à employer. Il serait monotone de faire toujours des *staccatos*, sans recourir aux coulés. Leur mélange apporte une heureuse variété dans l'exécution, en même temps qu'elle facilite l'accélération du mouvement.

On obtient cette articulation en prononçant les syllabes suivantes :



La syllabe *ta* sert à attaquer la première note, et la syllabe *a*, qui vient ensuite, permet, en prolongeant le son, de couler facilement sur la deuxième note. Ce coup de langue est assurément un des plus indispensables, attendu que l'on trouve son emploi dans tous les genres de musique. (Voyez du n° 115 au n° 134.)

DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE

Ayant maintes fois remarqué que les élèves, — soit au Conservatoire, soit ailleurs, — qui savaient faire le coup de langue de trompette, n'arrivaient presque jamais à exécuter très-correctement le vrai *staccato*, j'en conclus que ce coup de langue est un obstacle aux autres articulations, et j'engage à ne l'étudier que quand on possédera bien tous les autres. L'exécution en est d'ailleurs des plus faciles, quand on est arrivé à bien rendre les coups de langue binaires et ternaires. (Voyez du n° 135 au n° 145.)

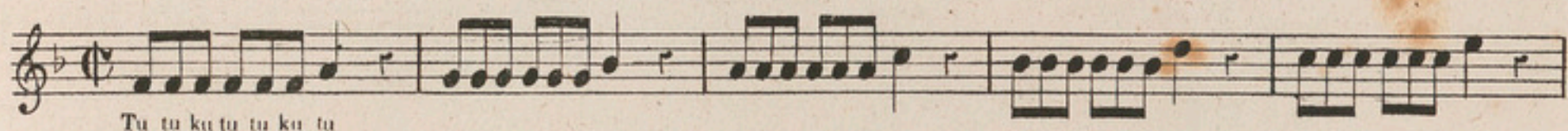


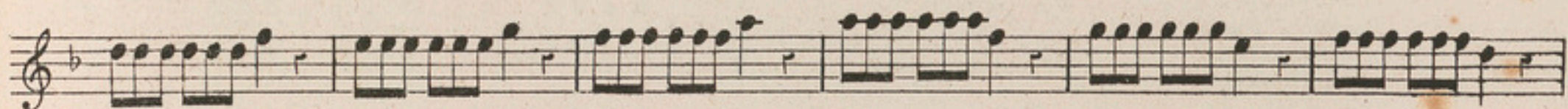
DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.

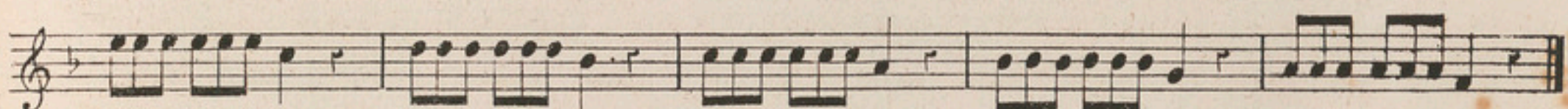
N^o 1. 
Tu tu ku tu tu ku tu





2. 
Tu tu ku tu tu ku tu





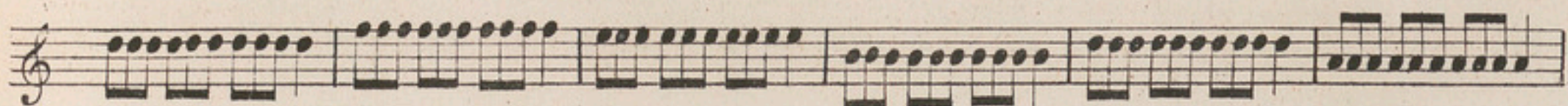
3. 
Tu tu ku tu tu ku tu



4. 
Tu tu ku tu tu ku tu



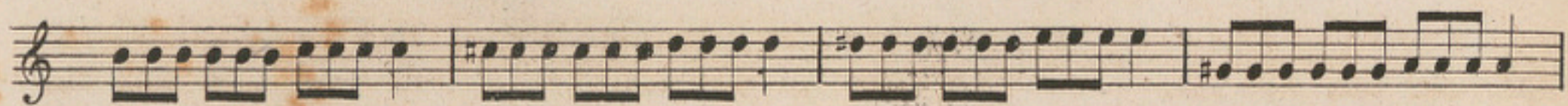
5. 
Tu tu ku tu tu ku tu



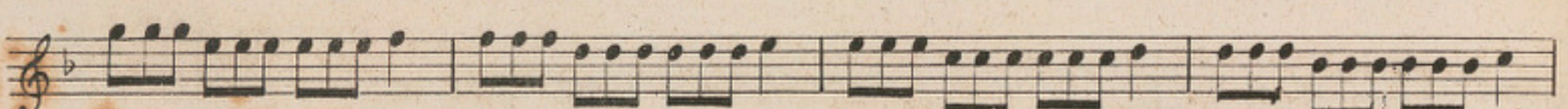




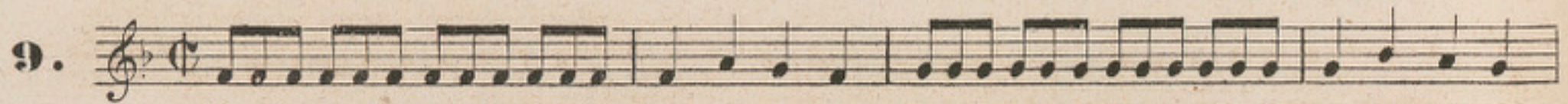
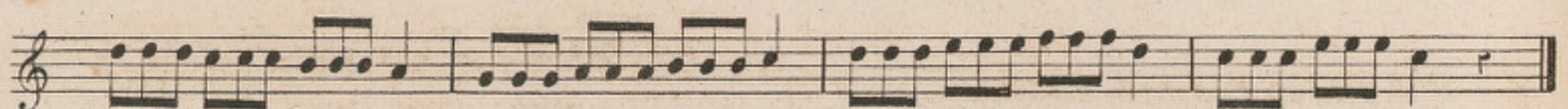
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



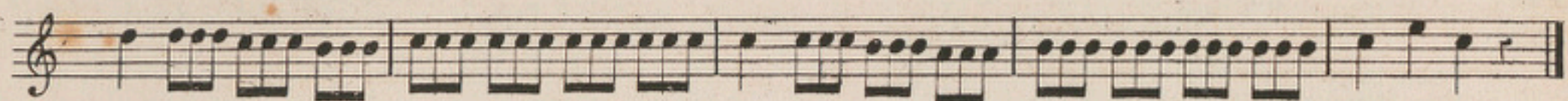
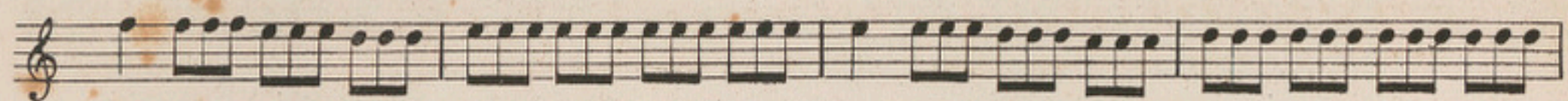
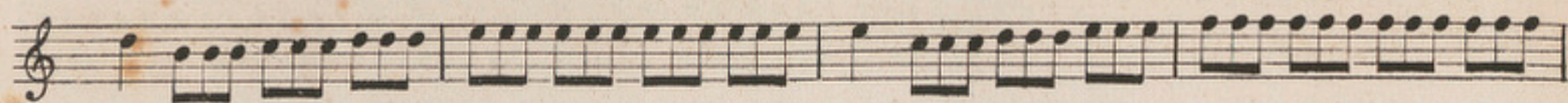
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu



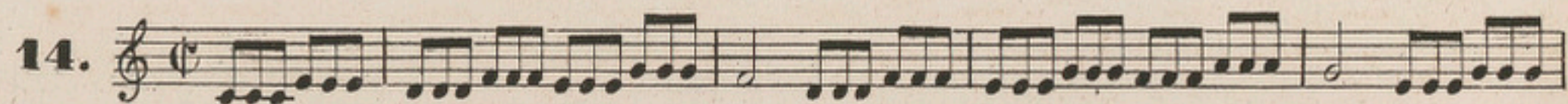
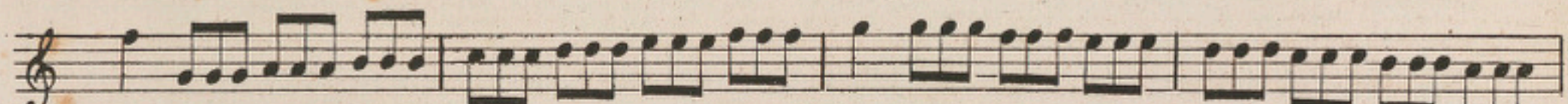
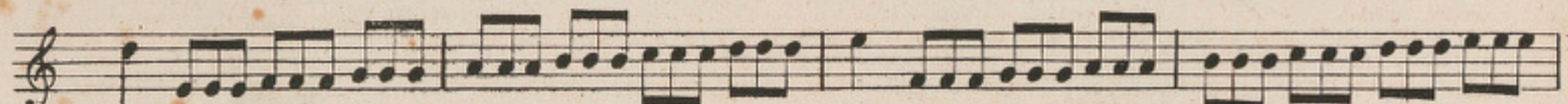


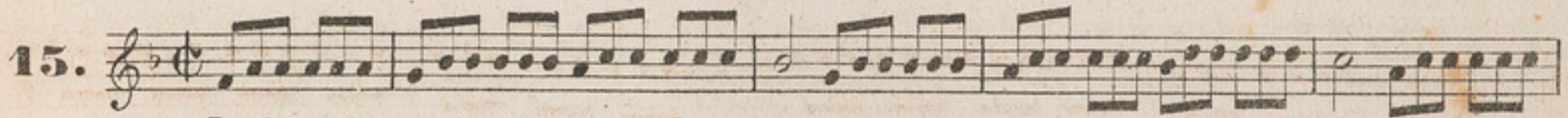


Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

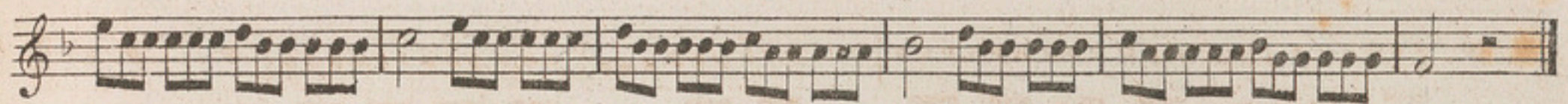
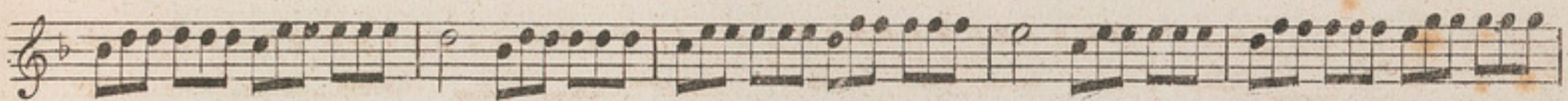


Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

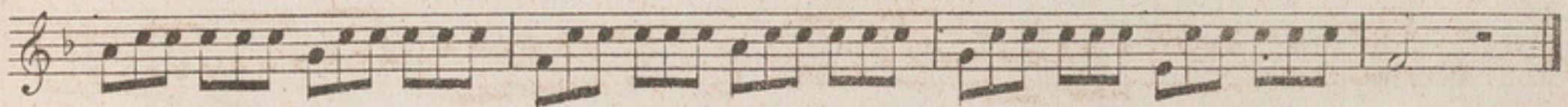
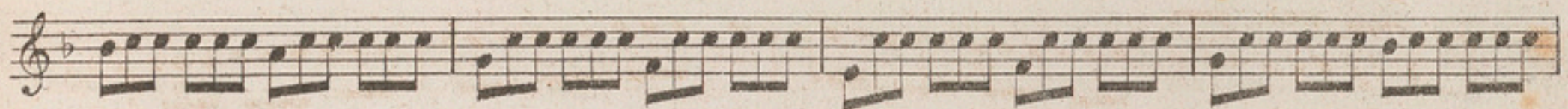
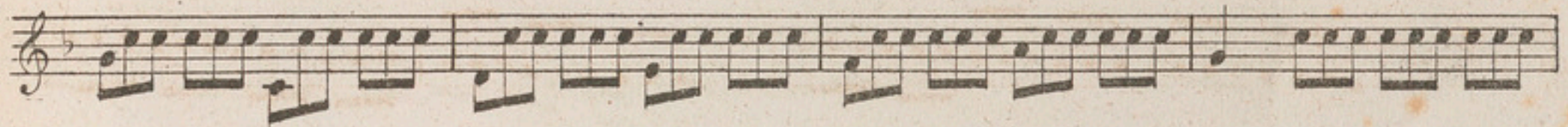




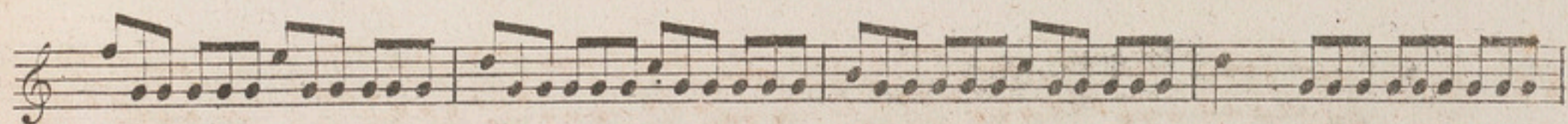
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu




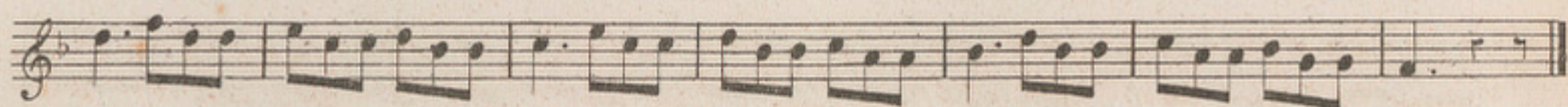
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

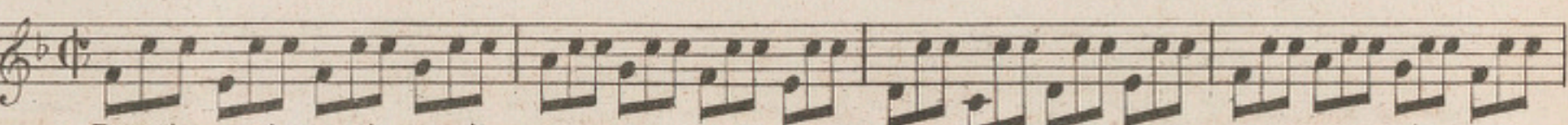


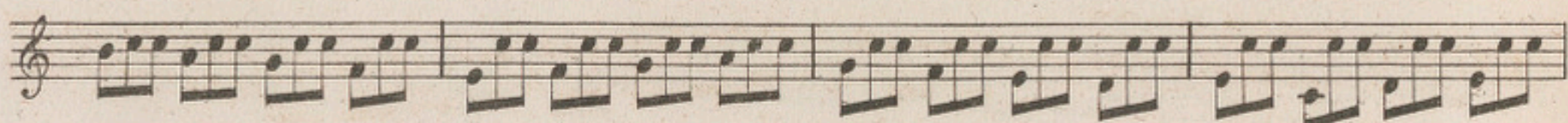
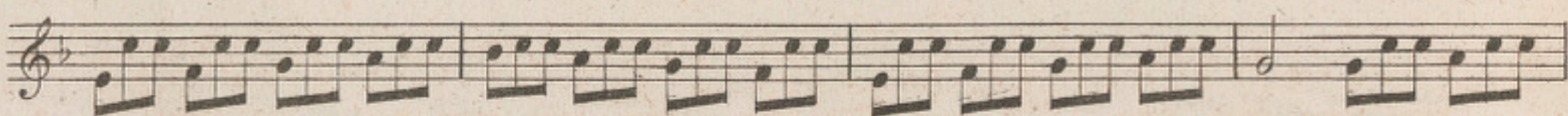
18. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

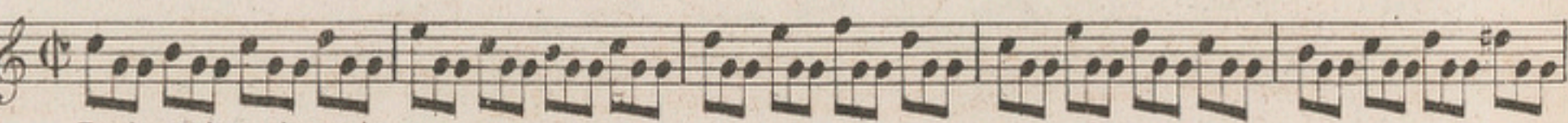


19. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

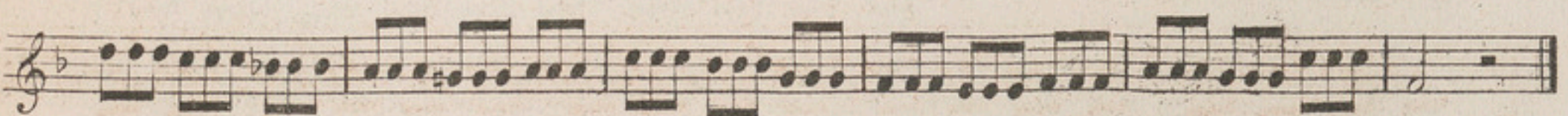
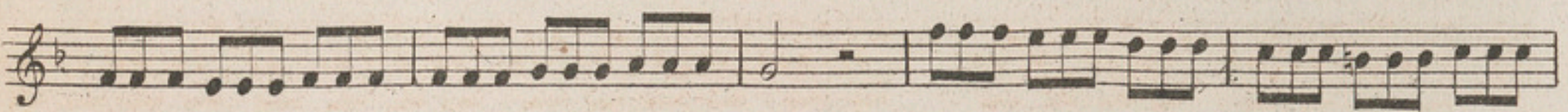
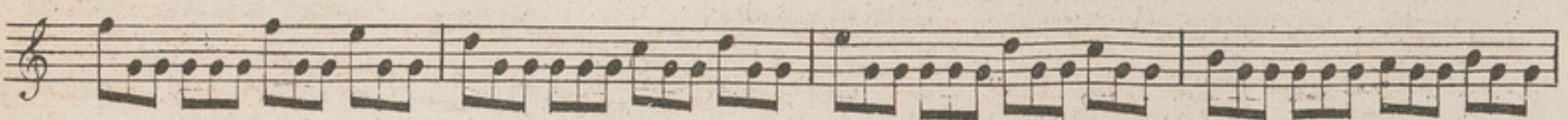
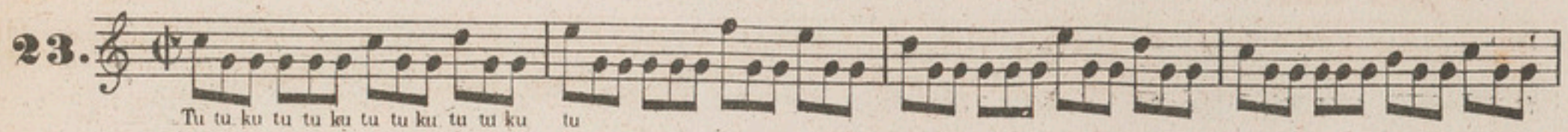
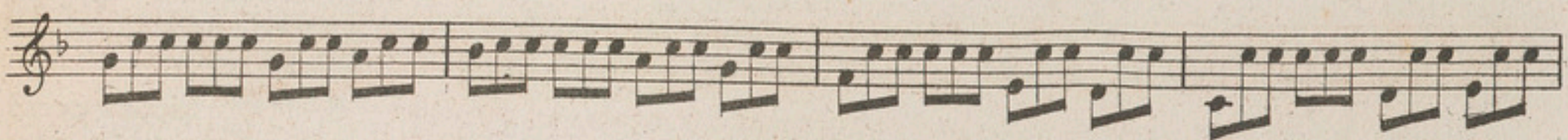
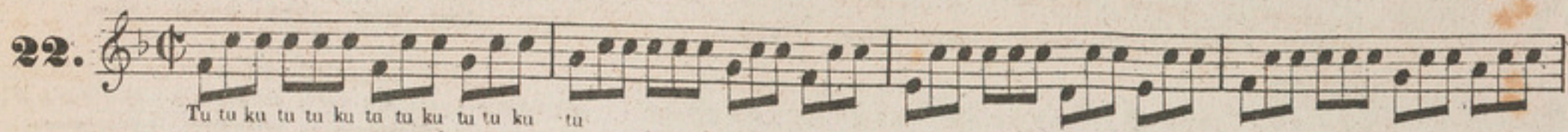


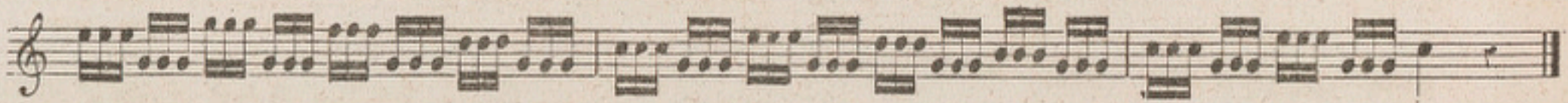
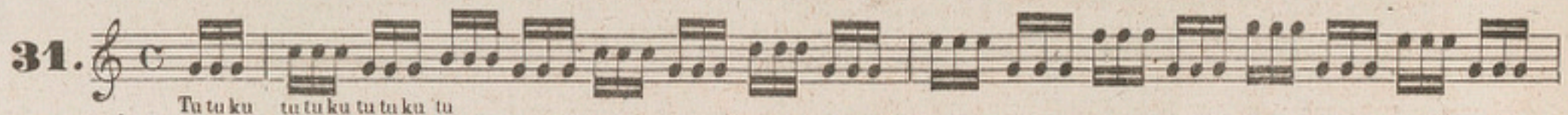
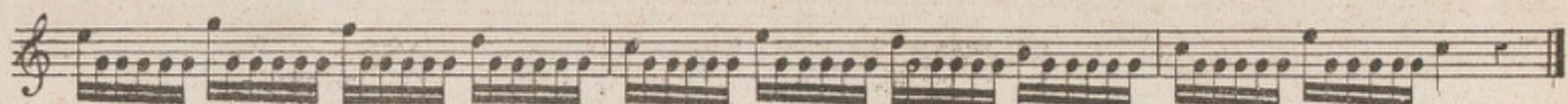
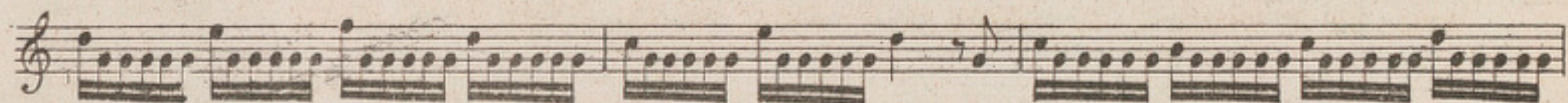
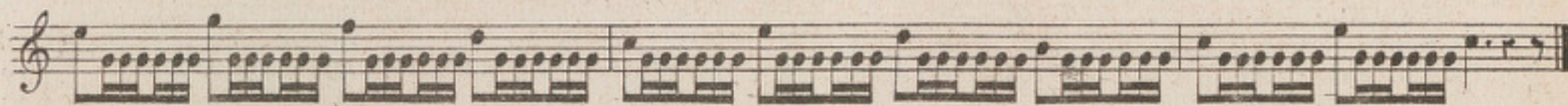
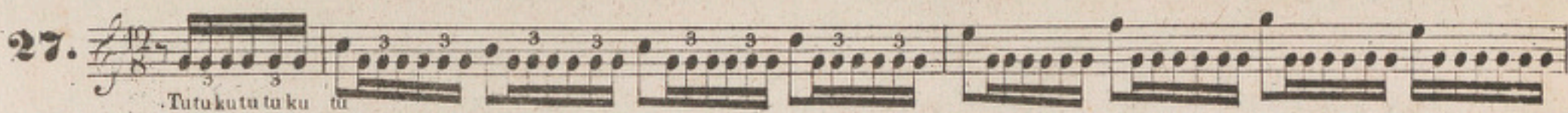
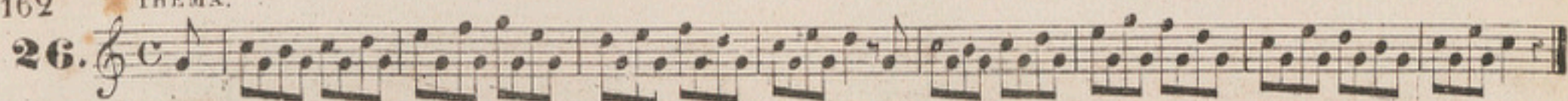
20. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu



21. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu





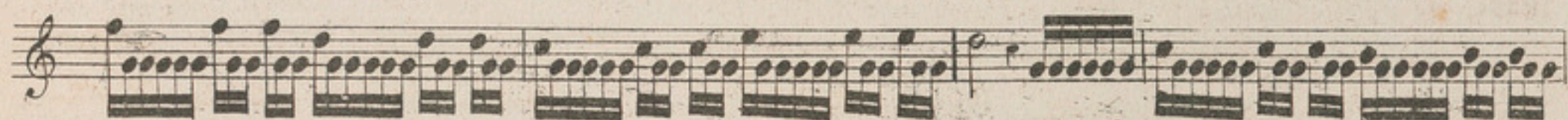


33. 
 Tu ta ku ta tu ku tu



34. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu









35. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu

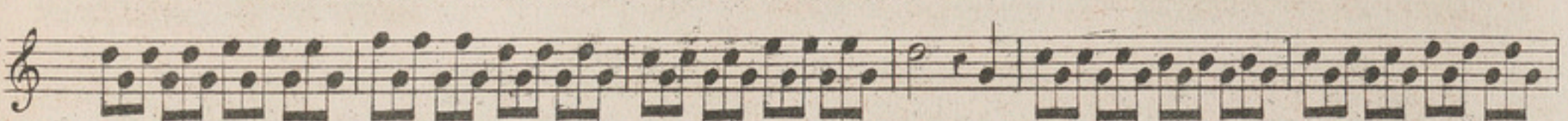






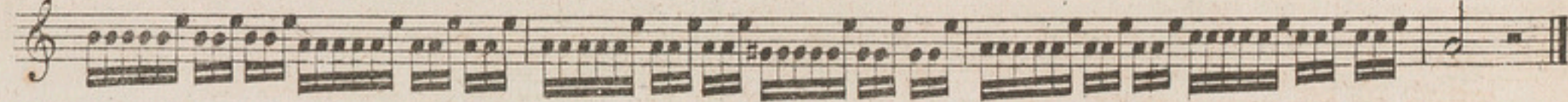
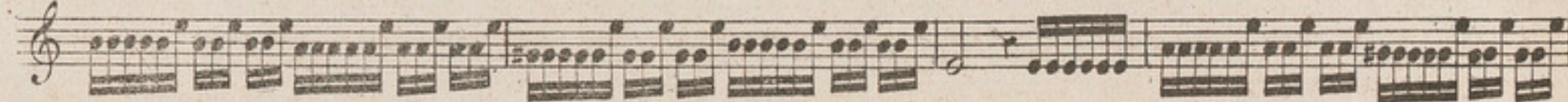
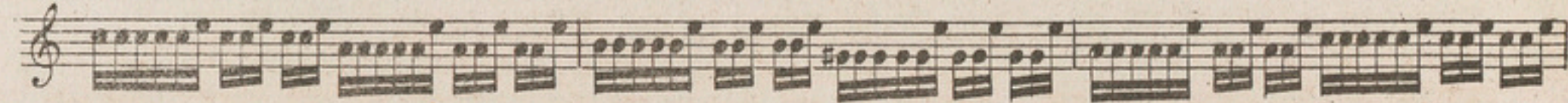
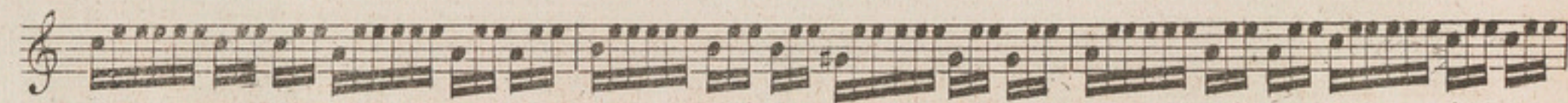
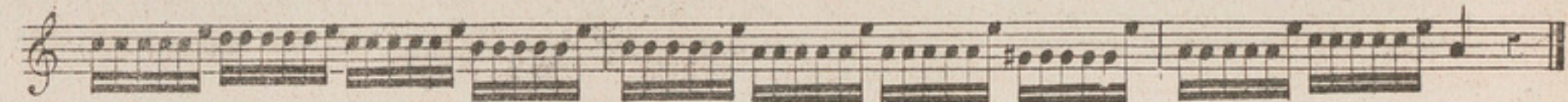
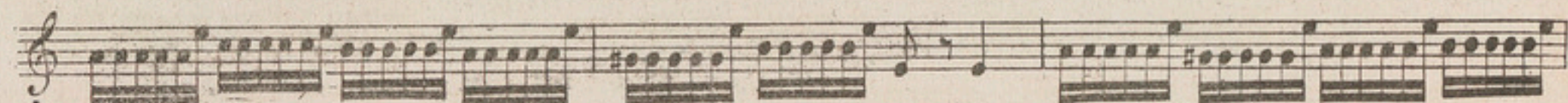
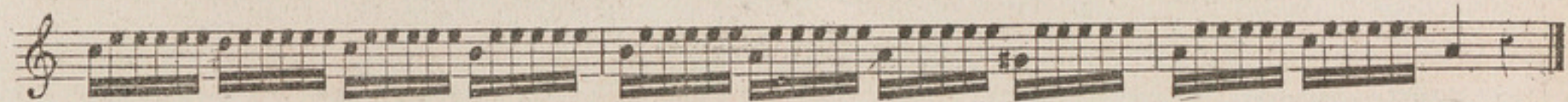
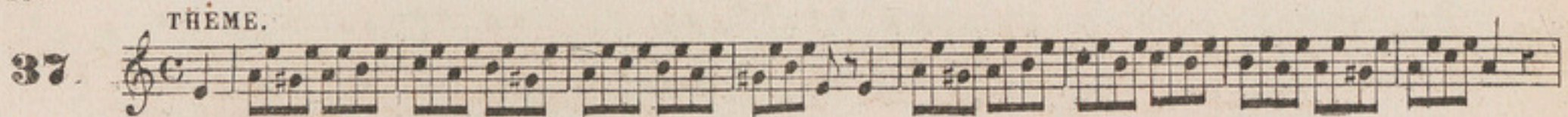


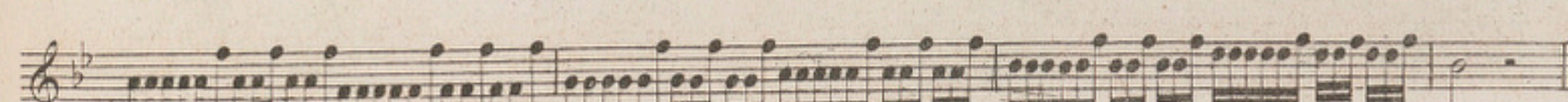
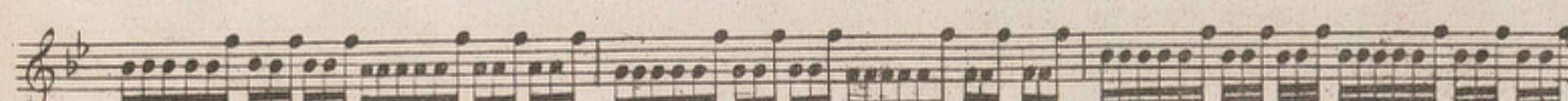
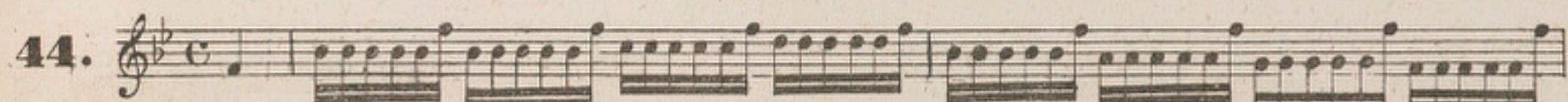
36. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



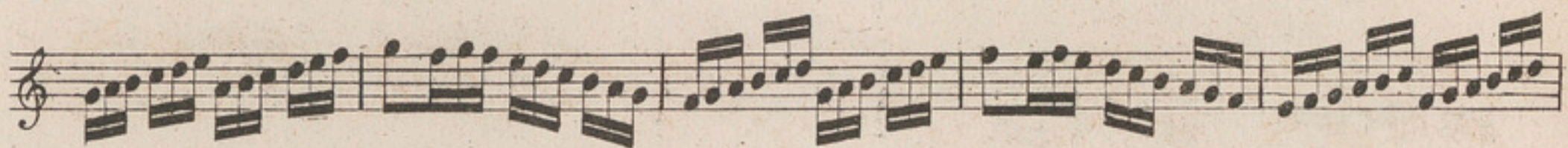
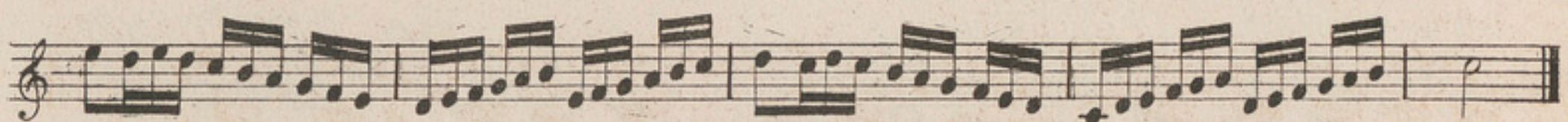


THEME.





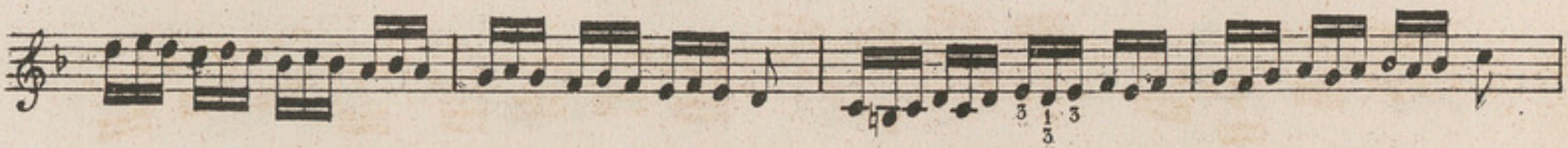
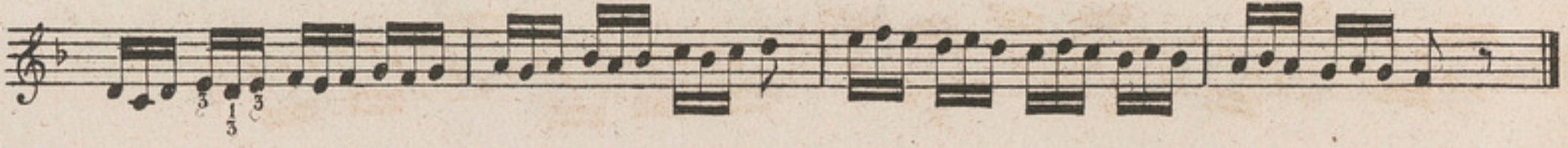
57. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

58. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

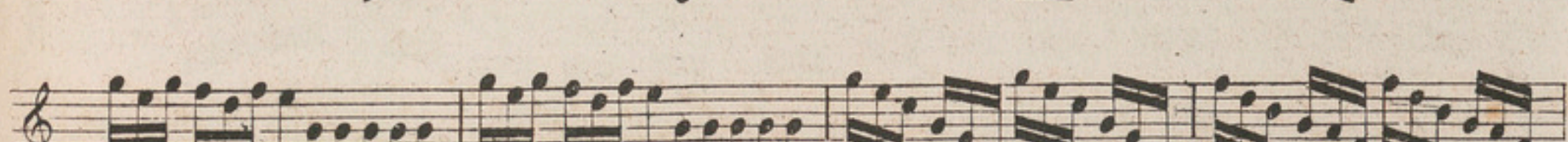
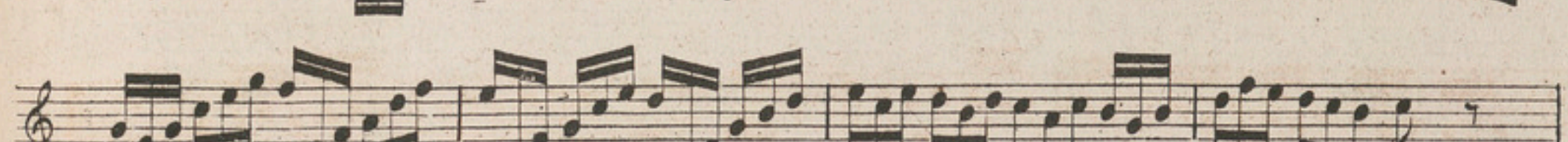
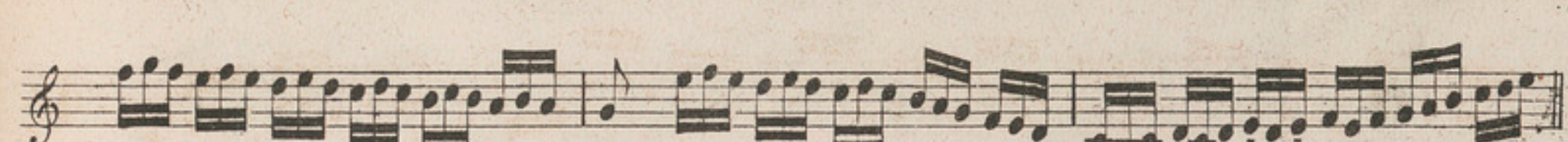
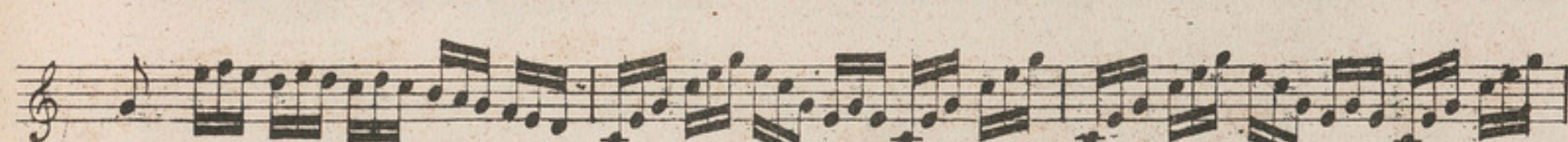




59. 
 Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu






60. 




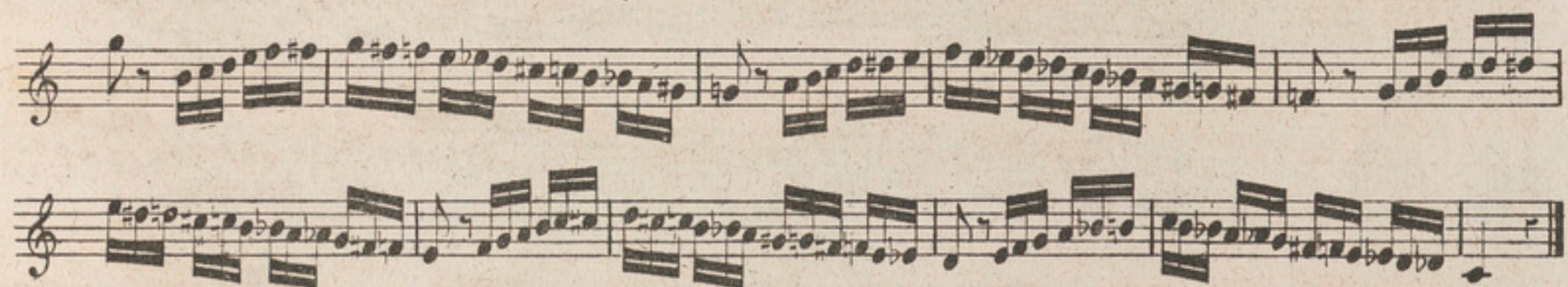
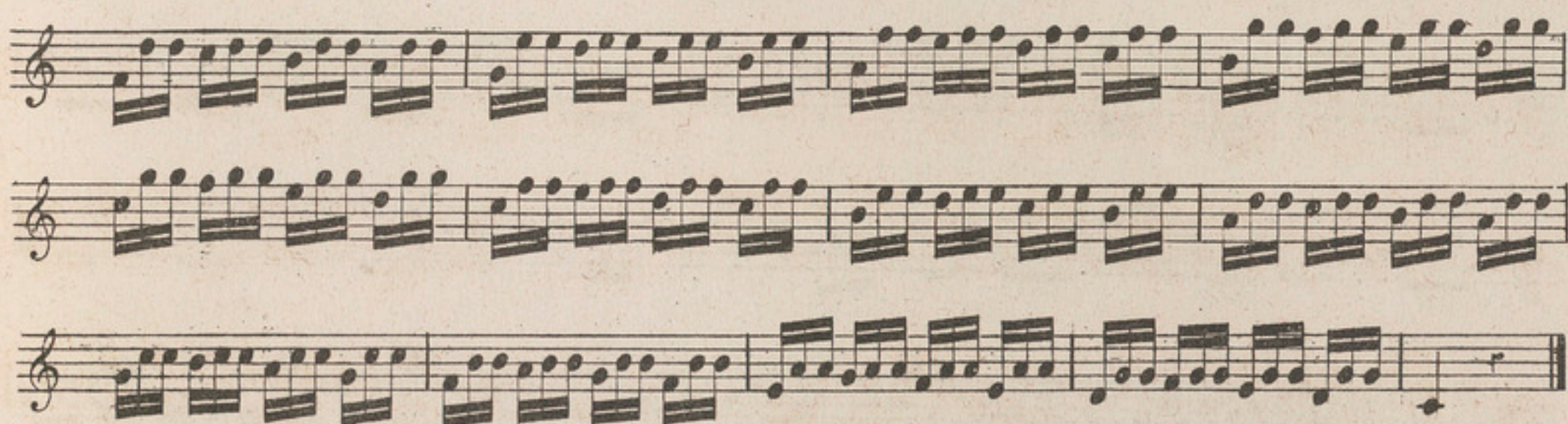


63.  Exercise 63 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the melody, featuring a key signature change to one flat (Bb) in the third measure. The third and fourth staves continue the piece, ending with a double bar line.

64.  Exercise 64 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the melody, featuring a key signature change to one flat (Bb) in the third measure. The third and fourth staves continue the piece, ending with a double bar line.

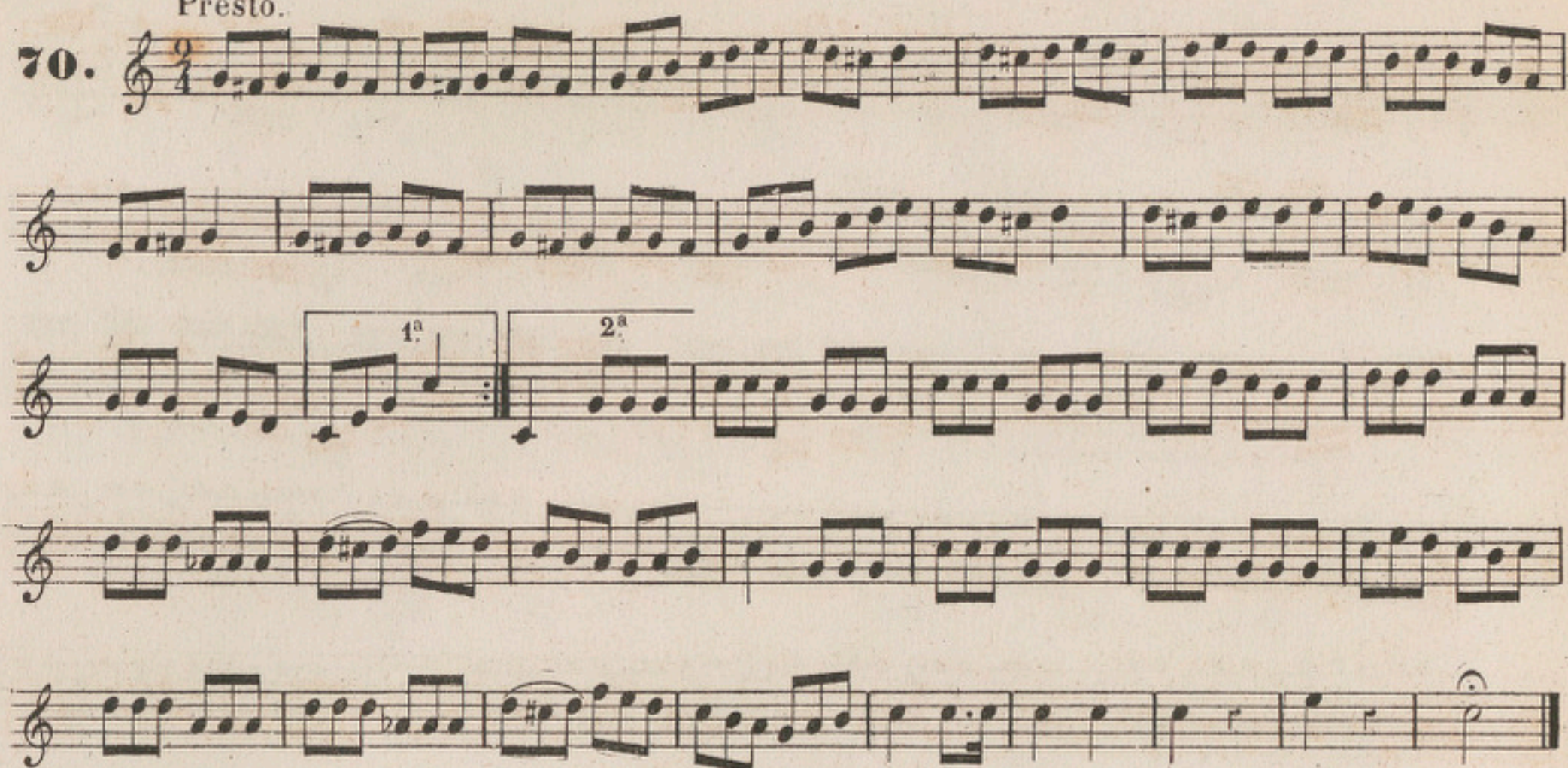
65.  Exercise 65 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the melody, featuring a key signature change to one flat (Bb) in the third measure. The third and fourth staves continue the piece, ending with a double bar line.

66.  Exercise 66 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the melody, featuring a key signature change to one flat (Bb) in the third measure. The piece ends with a double bar line.

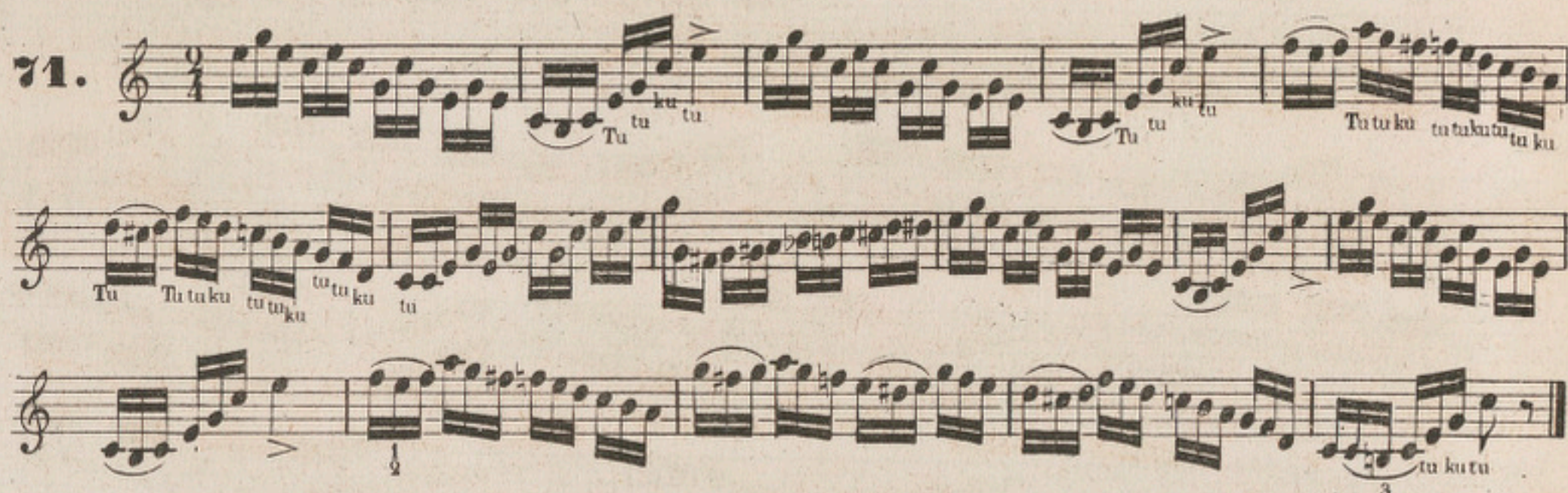


Presto.

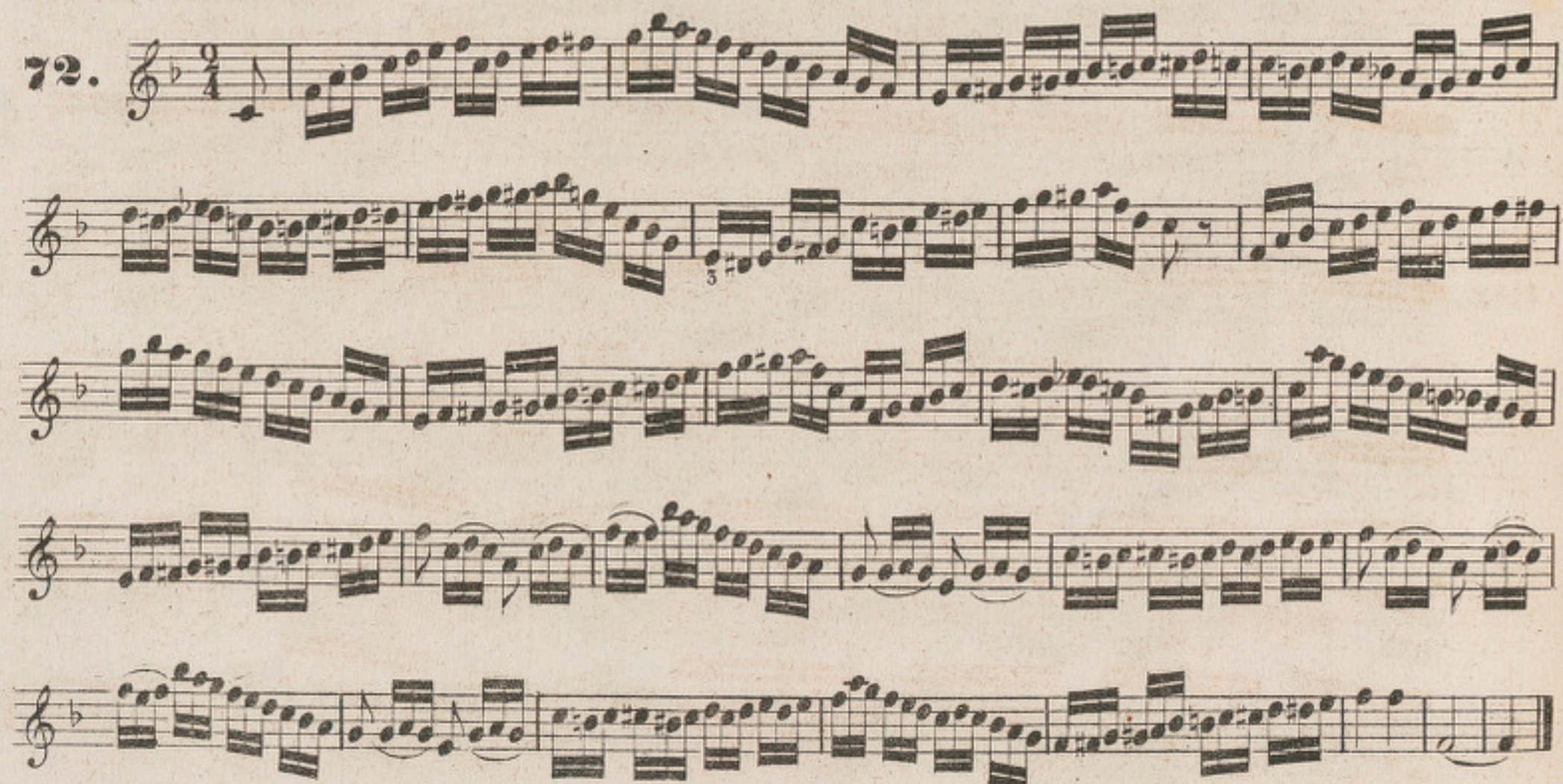
70.

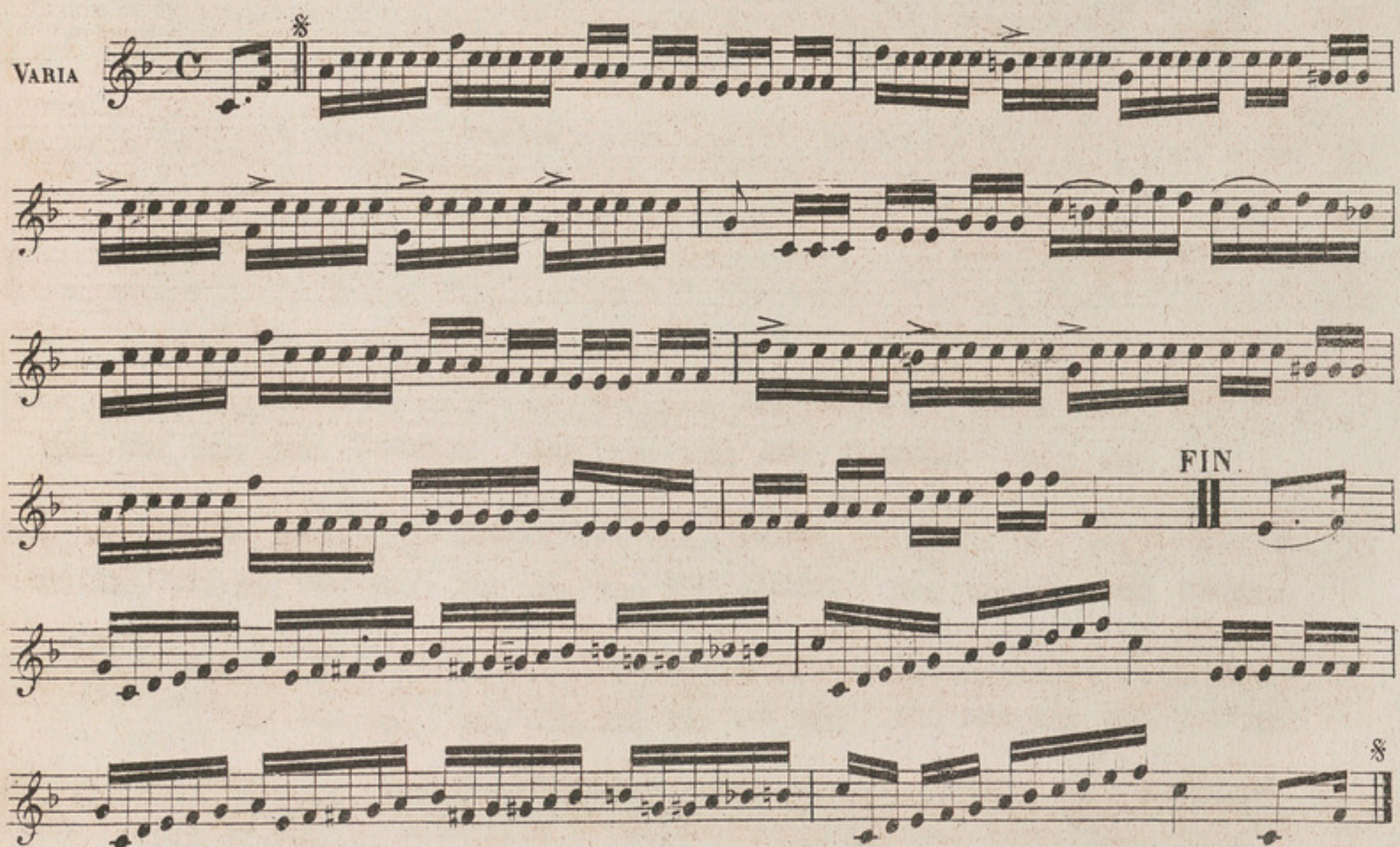


71.

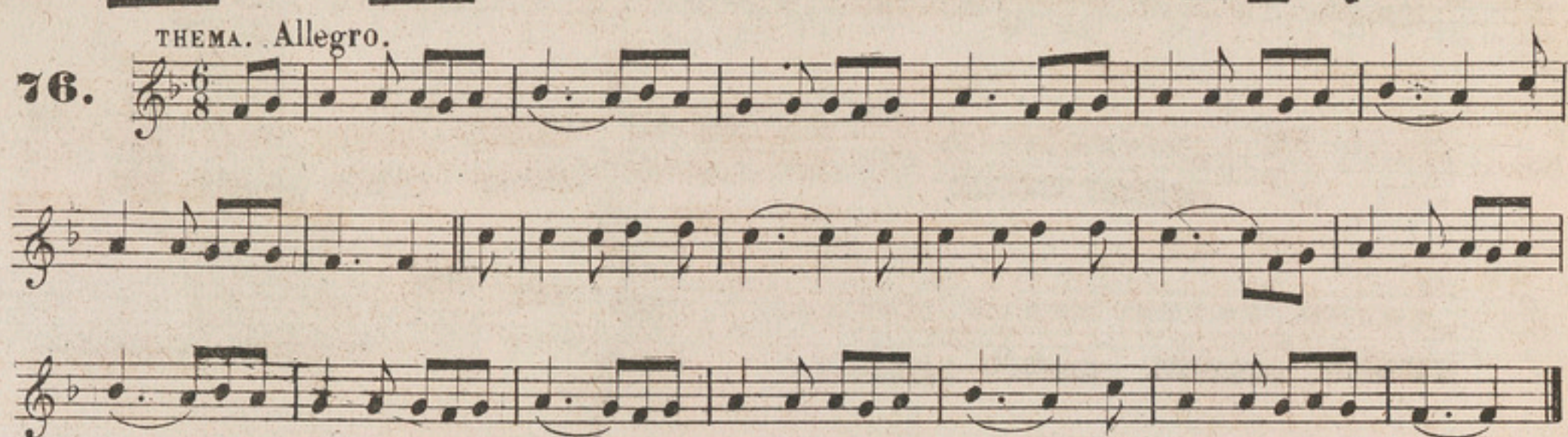
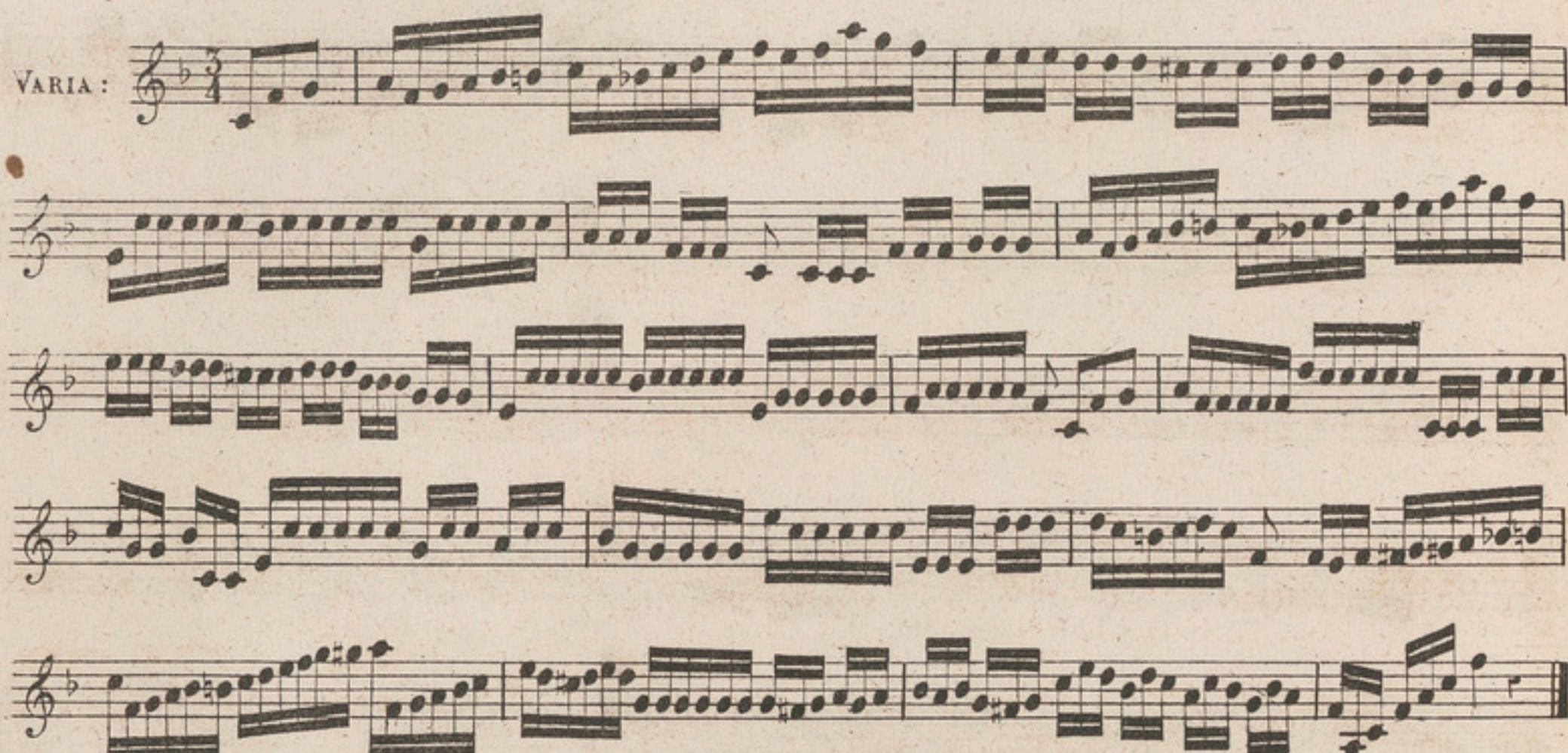


72.





THÈMA. Andante.



FIN.

D. C.

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE.

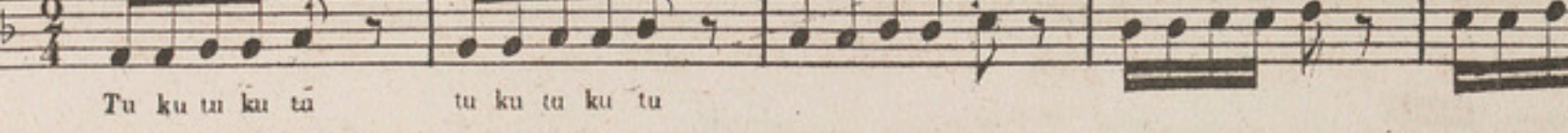
87. 
Ta ku tu ku tu

78.

Tukutu ku tu tu ku tu ku tu

79. 

80. 

81. 

82. 
Toku tu kuru ku fu



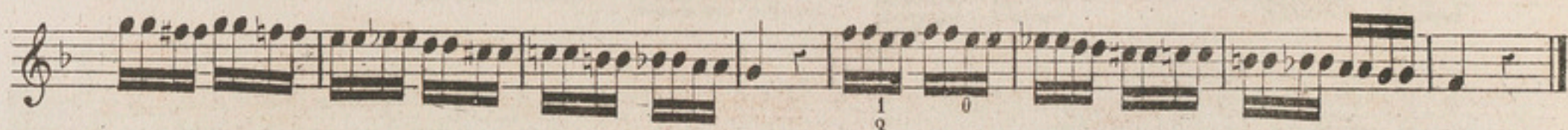

83. 
Tu ku fu ku fu ku fu ku tu ku fu ku fu




84. 
Tu ku tu ku fu ku tu ku tu ku tu ku tu



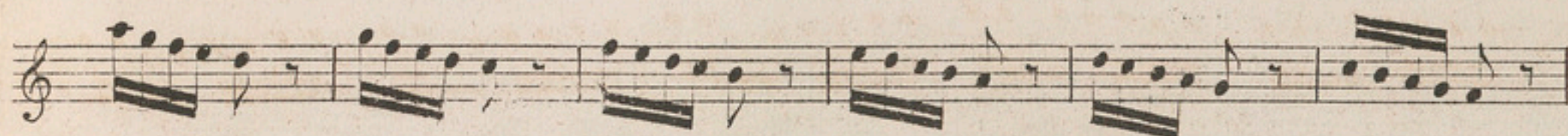
85. 
Tu ku tu ku fu ku tu ku tu ku tu ku fu ku tu ku tu ku tu ku tu



86. 
Tu ku tu ku fu ku tu ku tu ku tu ku fu ku tu ku tu ku tu ku tu

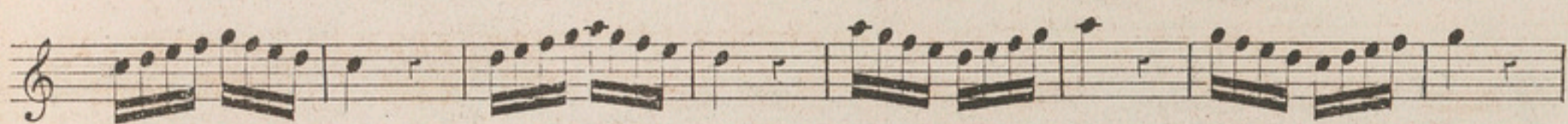


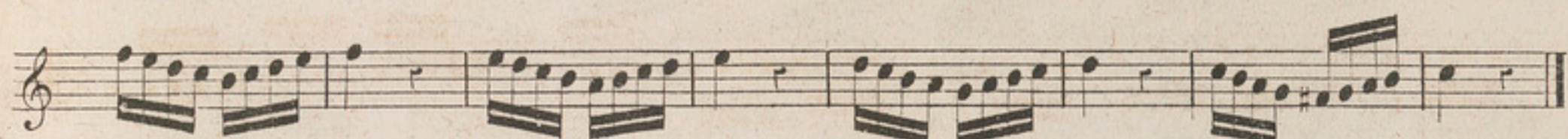

87. 
 Tu ku tu ku tu





88. 
 Tu ku tu ku tu ku tu





89. 
 Tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu





90. 
 Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu







91.                

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

92.                

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

93.                

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu

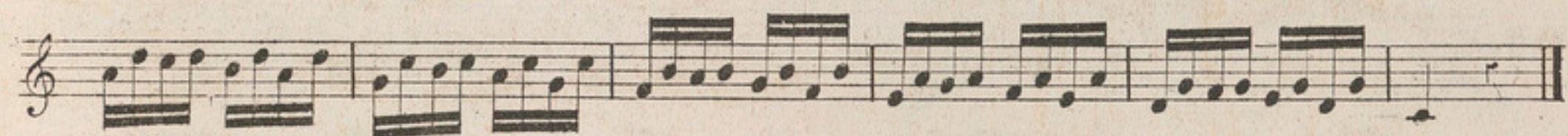
94.                

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

95. 
 ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu






96. 
 ku tu ku tu ku tu ku tu





97. 
 ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu





98. 
 Tukutuku tu



99. 
 Tu ku tu ku tu ku tu ku tu



100. 

101. 

102. 

103. 

104. 

105. 

106. 

[illegible]

106. 
Tu ku-tu ku tu tu ku tu tu
Fin
tu ku tu ku tu
D.C.

107. 

[illegible]

109. 

[illegible]

111. 
Tu tu ku tu ku tu ku tu

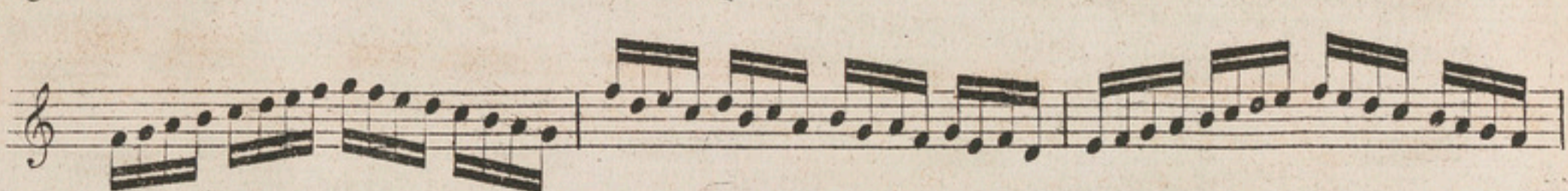




112. 
tu kutu ku tu kutu ku tu









113. 
Toku toku tu kutu ku tu




114. 
Tu kutokutokutokutokutu tu kutoku tokutokutu





DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE.

115. 

116. 

117. 
Ta_a ta ka takata ka ta ta_a ta ka takata ka ta

A single staff of music in treble clef. It contains five measures of music. The first four measures each contain a pair of beamed eighth notes, with the first note of each pair being a half note. The fifth measure contains a pair of beamed eighth notes, with the first note being a half note. The piece ends with a double bar line.


118. 

[illegible]

Handwritten musical notation on a single staff. The notation begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accidentals (sharps and flats) interspersed throughout. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

119. 
Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta







120. 
Ta-a ta ka takata ka ta-a ta ka takata ka ta



121. 
Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta





122. 
Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta







127. 




128. 



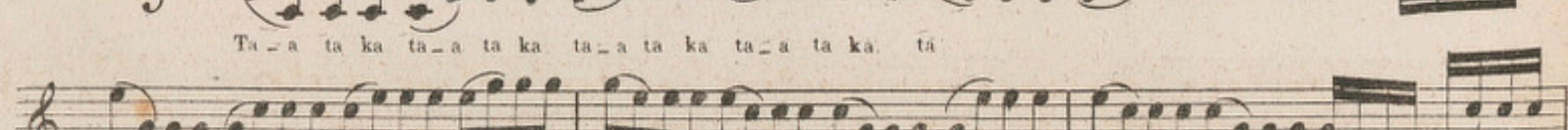




129. 




130. 





Allegro.



Ta - a ta ka ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta



Allegro.



Taka taka, ta ka ta-a taka ta-a ta ka taka taka ta-a taka ta-a taka ta



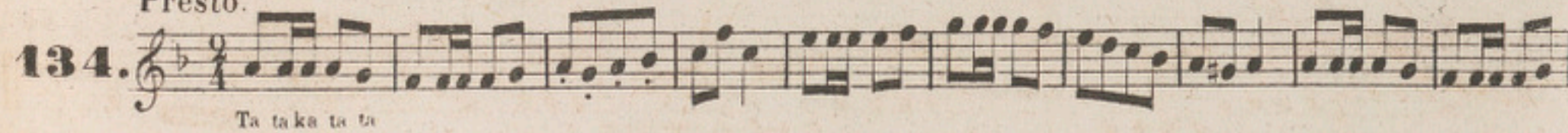
Allegro



Ta - a ta ka ta - a ta ka ta



Presto.



Ta taka ta ta



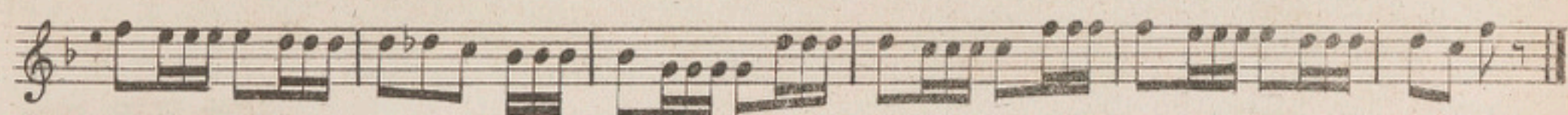
Ta - a ta ka takata ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta - a ta ka ta



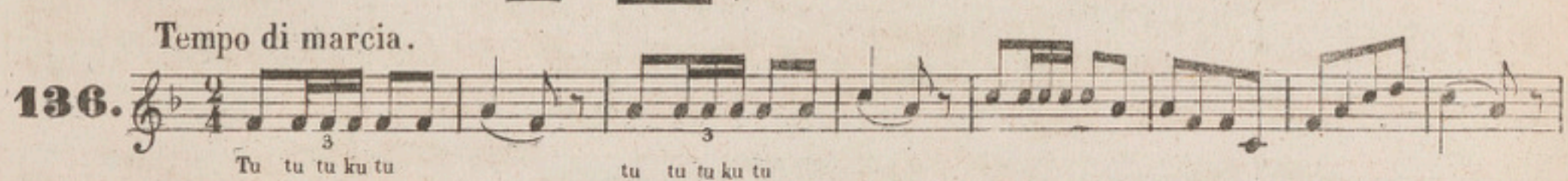
DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE.

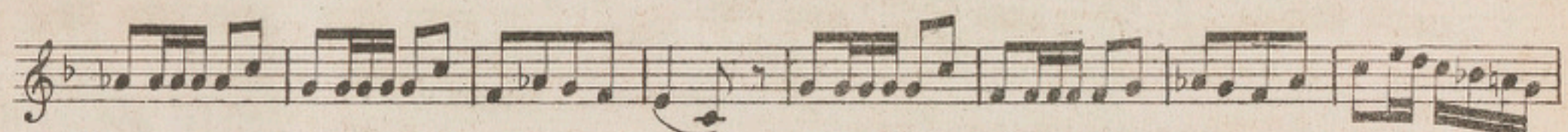
Allegro.

135. 

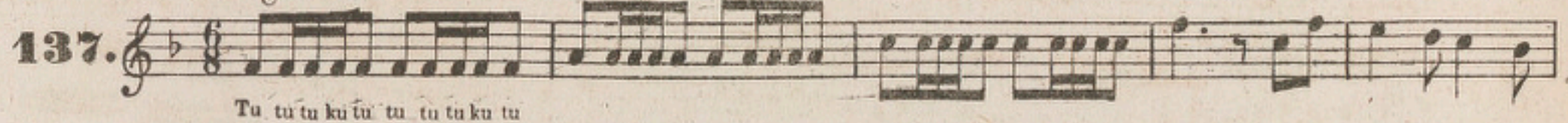


Tempo di marcia.

136. 

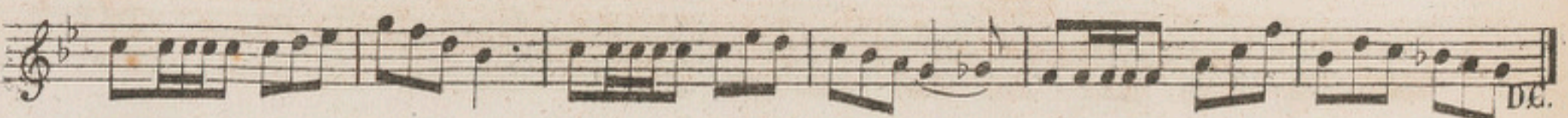




Allegretto.

137. 



Fin. 

DERNIÈRE PARTIE

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES

FANTAISIES & AIRS VARIÉS

DERNIÈRE PARTIE

J'ai composé les quatorze études suivantes dans le but d'inculquer aux élèves une invincible force de volonté. Ils se fatigueront sans nul doute, surtout dans l'origine, en jouant des morceaux d'aussi longue haleine; l'étude, l'expérience leur apprendront à triompher de cette difficulté et à découvrir des ressources pour arriver sans encombre au bout de leur tâche. Parmi les moyens qu'offre presque invariablement toute composition, je leur signalerai les passages de chant, en les engageant à les rendre avec une extrême douceur en sombrant le son. — On peut, sur le cornet à pistons, obtenir, ainsi que le font les chanteurs, des sons clairs en ouvrant les lèvres, et des sons voilés en les resserrant. — Ce sera un excellent moyen de se reposer sans cesser de jouer, et en même temps d'introduire d'heureux contrastes dans l'exécution. Je le répète, avec ces petits artifices, en ménageant ses ressources avec adresse, le virtuose arrivera à la fin du morceau le plus long et le plus fatigant, non-seulement sans une grande difficulté, mais encore avec une réserve de force et de puissance dont l'effet dépensé aux dernières mesures est immanquable sur l'auditeur.

Les douze grands morceaux qui viennent ensuite sont le résumé des divers enseignements contenus dans ce volume; on y trouvera toutes les articulations, tous les traits, toutes les difficultés dont j'ai tour à tour donné précédemment la solution. On y trouvera, en outre, des mélodies propres à former le goût de l'élève, à le rendre aussi complet et aussi parfait que possible.

Là s'arrête naturellement ma tâche de professeur, surtout de professeur employant l'écriture au lieu de la parole. Il y a des choses qui peuvent se transmettre de vive voix, mais qui ne sauraient être confiées au papier sans engendrer la confusion et l'obscurité, ou sans tomber dans l'enfantillage.

Il y a d'autres choses encore d'un ordre si élevé et si subtil qu'elles se refusent à l'interprétation de la parole aussi bien que de l'écriture. On les sent, on les devine, on ne les explique pas. Ces choses constituent le haut style, la grande École que j'ai la noble ambition de vouloir fonder pour le cornet à pistons, comme ils existent déjà pour le chant et pour la plupart des instruments.

Ceux des lecteurs de cette Méthode qui voudront atteindre à ces sommets élevés devront, avant tout, s'étudier à entendre de bonne musique bien interprétée. Parmi les chanteurs et les virtuoses instrumentistes, ils rechercheront assidûment les plus parfaits modèles, et ce commerce, après avoir épuré leur goût, développé leur sentiment et les avoir conduits aussi près que possible de la perfection dans le beau, leur révélera peut-être l'étincelle originale qui doit un jour illuminer leur talent et les rendre dignes d'être à leur tour cités et imités dans l'avenir.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.		Pages
Avant-Propos.....	1	Études préparatoires sur le <i>Gruppetto</i>	91
Tablature.....	2	Du <i>Gruppetto</i>	99
Étendue du Cornet à pistons et du Saxhorn.....	3	De la double <i>Appoggiatura</i>	104
Cornet en <i>ut</i>	3	De l' <i>Appoggiatura</i> simple.....	106
Deuxième Tablature.....	4	De l' <i>Appoggiatura</i> brève ou petite note.....	108
Emploi de la coulisse d'accord.....	4	Du <i>Portamento</i>	110
Position de l'embouchure sur les lèvres.....	5	Du <i>Trille</i>	111
Manière d'attaquer le son.....	6	Du <i>Mordant</i>	120
Manière de respirer.....	6	Études sur les Intervalles.....	125
Du Style.....	7	Des Octaves et des Dixièmes.....	131
Explications sur les premières Études.....	9	Études sur les Triolets.....	132
Premières Études.....	11	Études en doubles Croches.....	137
Études sur les <i>Syncopes</i>	23	De l'Accord parfait majeur et mineur.....	142
Études sur les Croches pointées suivies de doubles Croches.....	26	De l'Accord de Septième dominante.....	147
Études sur les Croches et les doubles Croches.....	28	De l'Accord de Septième diminuée.....	149
Études sur la mesure à $\frac{6}{8}$	32	Points d'Orgue.....	152
Explications des Études sur le Coulé.....	37	Explications sur le Coup de Langue.....	153
Études sur le Coulé.....	39	Du Coup de Langue en <i>staccato</i> ternaire.....	155
Des Gammes majeures.....	59	Du Coup de Langue en <i>staccato</i> binaire.....	175
Des Gammes mineures.....	75	Du Coulé dans le <i>staccato</i> binaire.....	183
Des Gammes chromatiques.....	76	Du Coup de Langue de Trompette.....	188
Études sur les Triolets chromatiques.....	80	Quatorze Études caractéristiques.....	193
Explications sur les notes d'agrément.....	88	Douze Fantaisies et Airs variés.....	208

TABULARY OF MATTERS

1. The first matter is the question of the
2. The second matter is the question of the
3. The third matter is the question of the
4. The fourth matter is the question of the
5. The fifth matter is the question of the
6. The sixth matter is the question of the
7. The seventh matter is the question of the
8. The eighth matter is the question of the
9. The ninth matter is the question of the
10. The tenth matter is the question of the
11. The eleventh matter is the question of the
12. The twelfth matter is the question of the
13. The thirteenth matter is the question of the
14. The fourteenth matter is the question of the
15. The fifteenth matter is the question of the
16. The sixteenth matter is the question of the
17. The seventeenth matter is the question of the
18. The eighteenth matter is the question of the
19. The nineteenth matter is the question of the
20. The twentieth matter is the question of the

21. The twenty-first matter is the question of the
22. The twenty-second matter is the question of the
23. The twenty-third matter is the question of the
24. The twenty-fourth matter is the question of the
25. The twenty-fifth matter is the question of the
26. The twenty-sixth matter is the question of the
27. The twenty-seventh matter is the question of the
28. The twenty-eighth matter is the question of the
29. The twenty-ninth matter is the question of the
30. The thirtieth matter is the question of the
31. The thirty-first matter is the question of the
32. The thirty-second matter is the question of the
33. The thirty-third matter is the question of the
34. The thirty-fourth matter is the question of the
35. The thirty-fifth matter is the question of the
36. The thirty-sixth matter is the question of the
37. The thirty-seventh matter is the question of the
38. The thirty-eighth matter is the question of the
39. The thirty-ninth matter is the question of the
40. The fortieth matter is the question of the

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES.

195

Nº 1. All^o Moderato.

Fin.

D.C.

2. Legato.

dolce.

f agitato.

rall.

pp

f

Moderato.

3.

4.

The musical score is written on 16 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is composed of rapid sixteenth-note passages and eighth-note runs, characteristic of an Allegro tempo. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Allegro.

5.

The musical score is a single melodic line for a piece in 2/4 time, marked 'Allegro.' The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is composed of 12 staves. The first staff starts with a measure rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The subsequent staves continue this melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

J. B. A. A.

Moderato

6.

The musical score is written on 12 staves. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The notation includes various note values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the twelfth staff.

7.

The musical score consists of 14 staves of music. The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. The piece begins with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked with a '7.' and contains several triplet markings. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several key signature changes throughout the piece: from one flat to two flats (B-flat, E-flat) at the start of the fifth staff, to one sharp (F-sharp) at the start of the sixth staff, and back to one flat at the start of the eighth staff. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

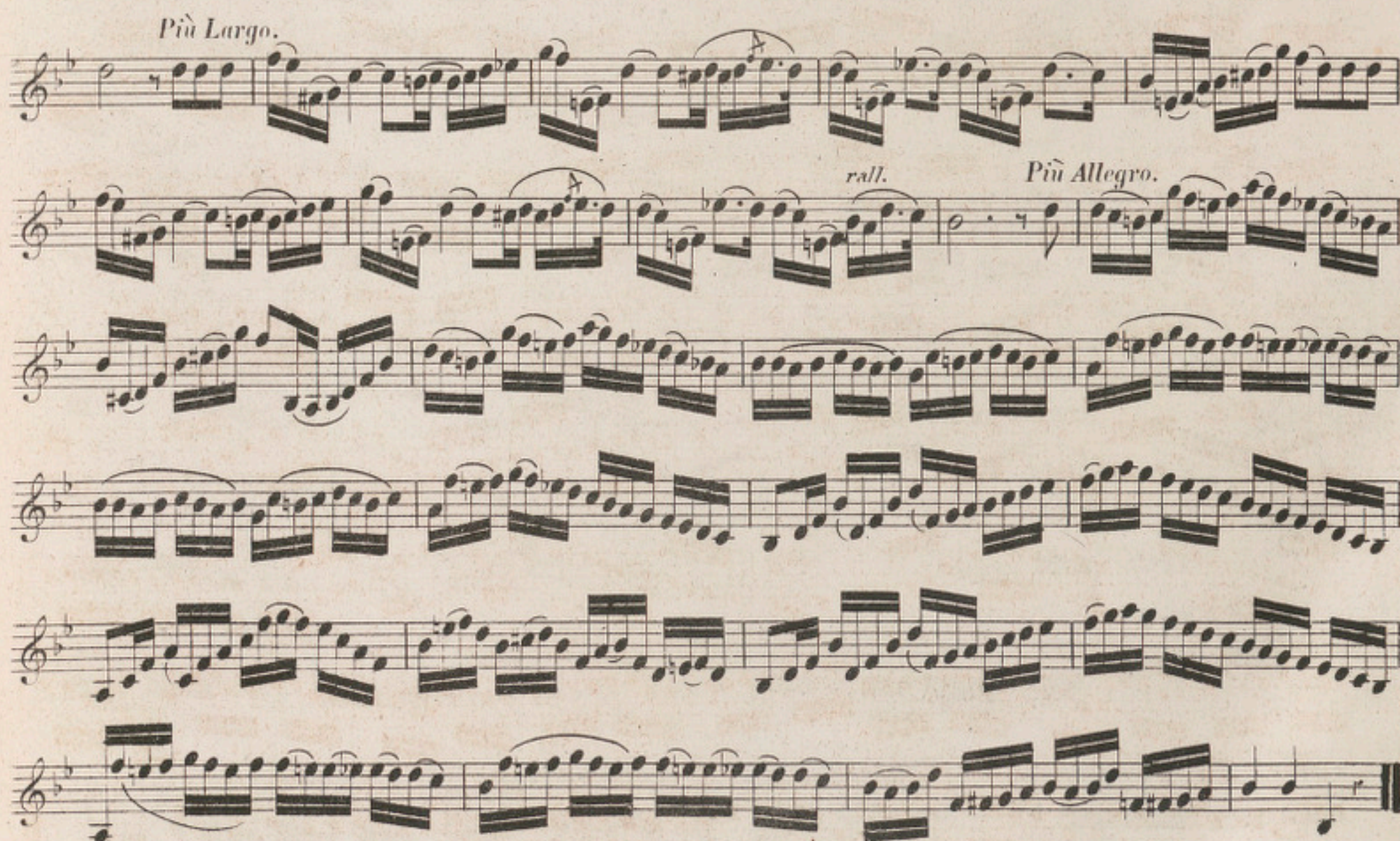
8.

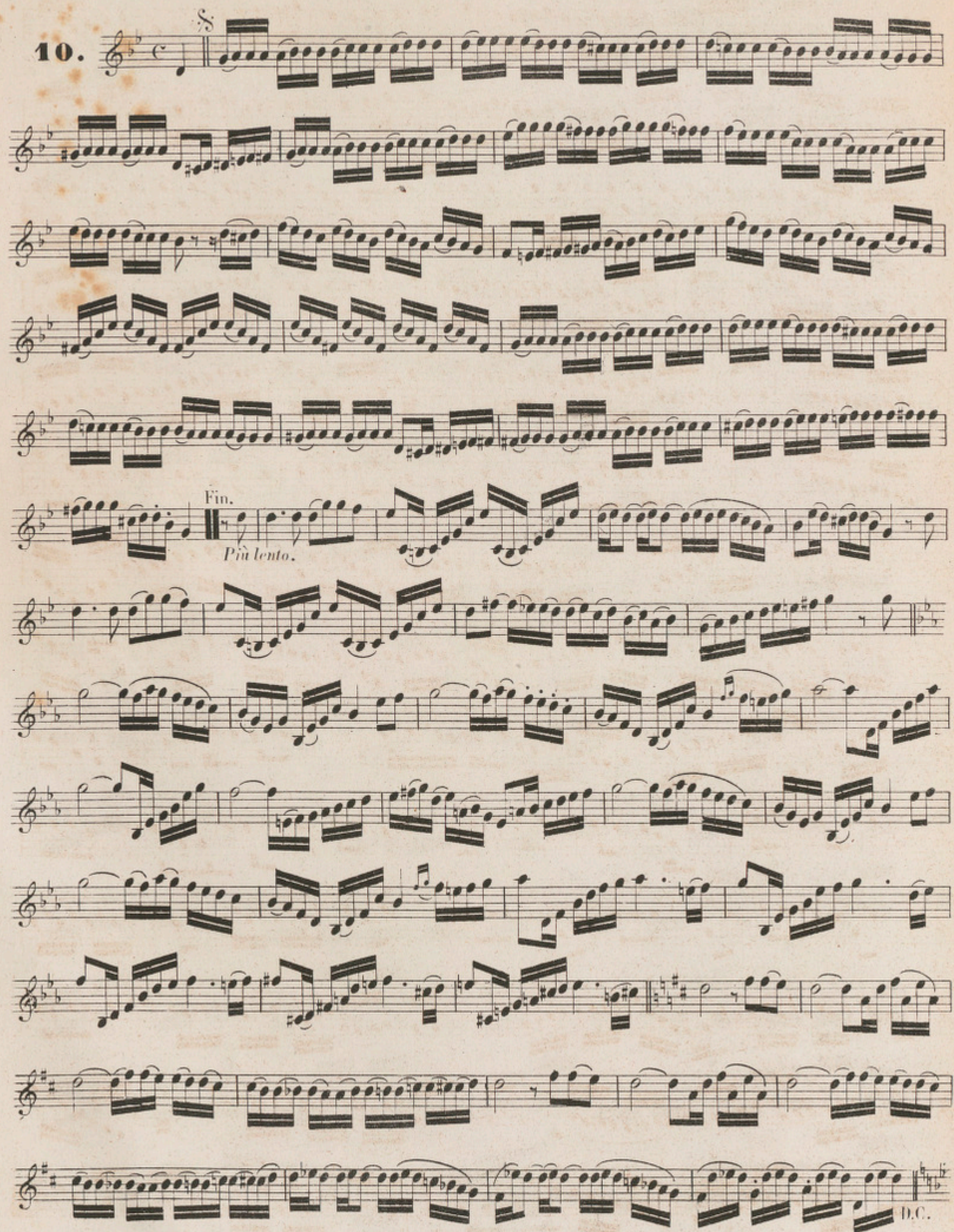
The musical score consists of 15 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The music is written in a single melodic line. The piece is marked '8.' at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'tr' (trill). The score ends with a double bar line.

Allegro.

• 9. 

Più Largo.



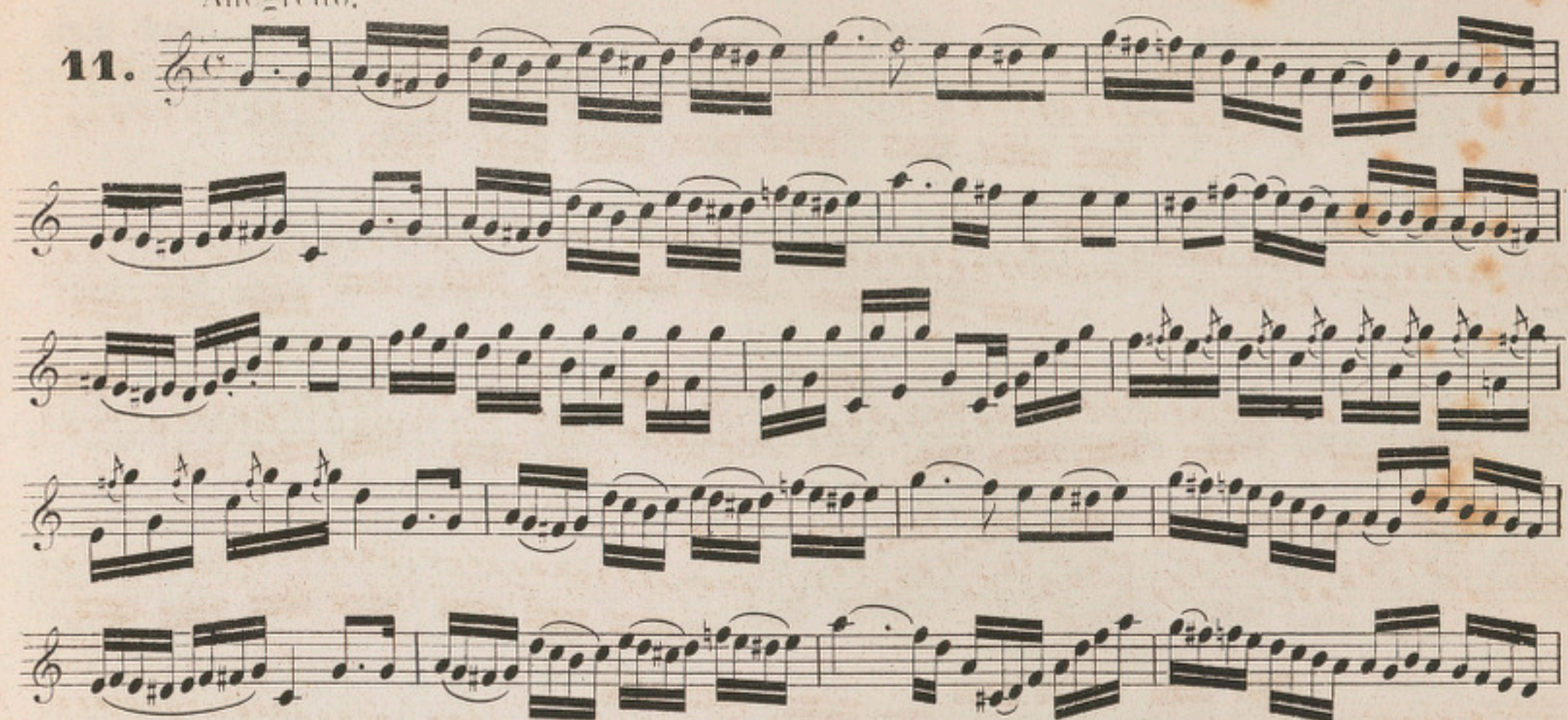
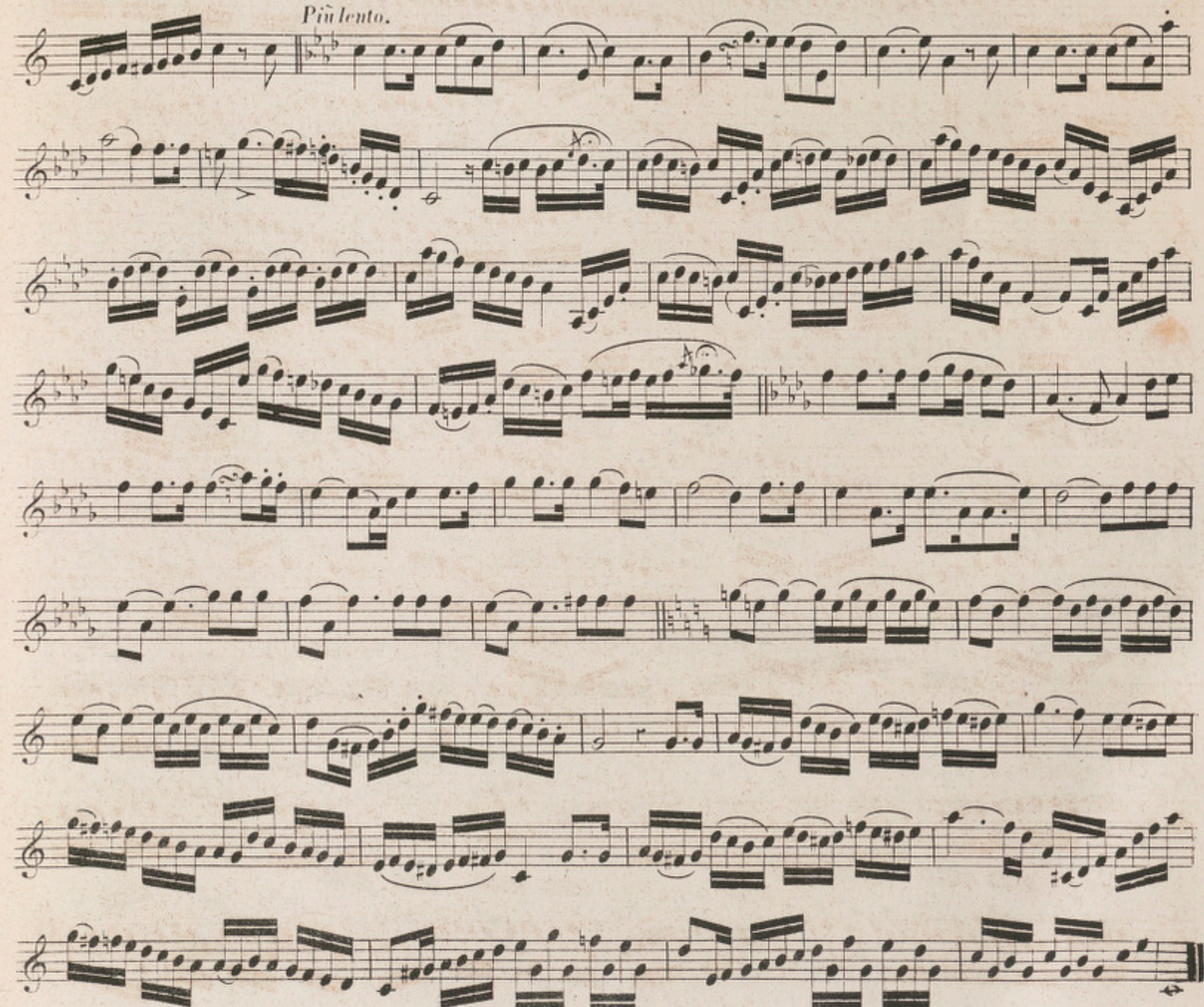
10. 

Fin.
Più lento.

D.C.

Allegretto.

11.

*Più lento.*

Allegro moderato.

12. *f*

Dolce.

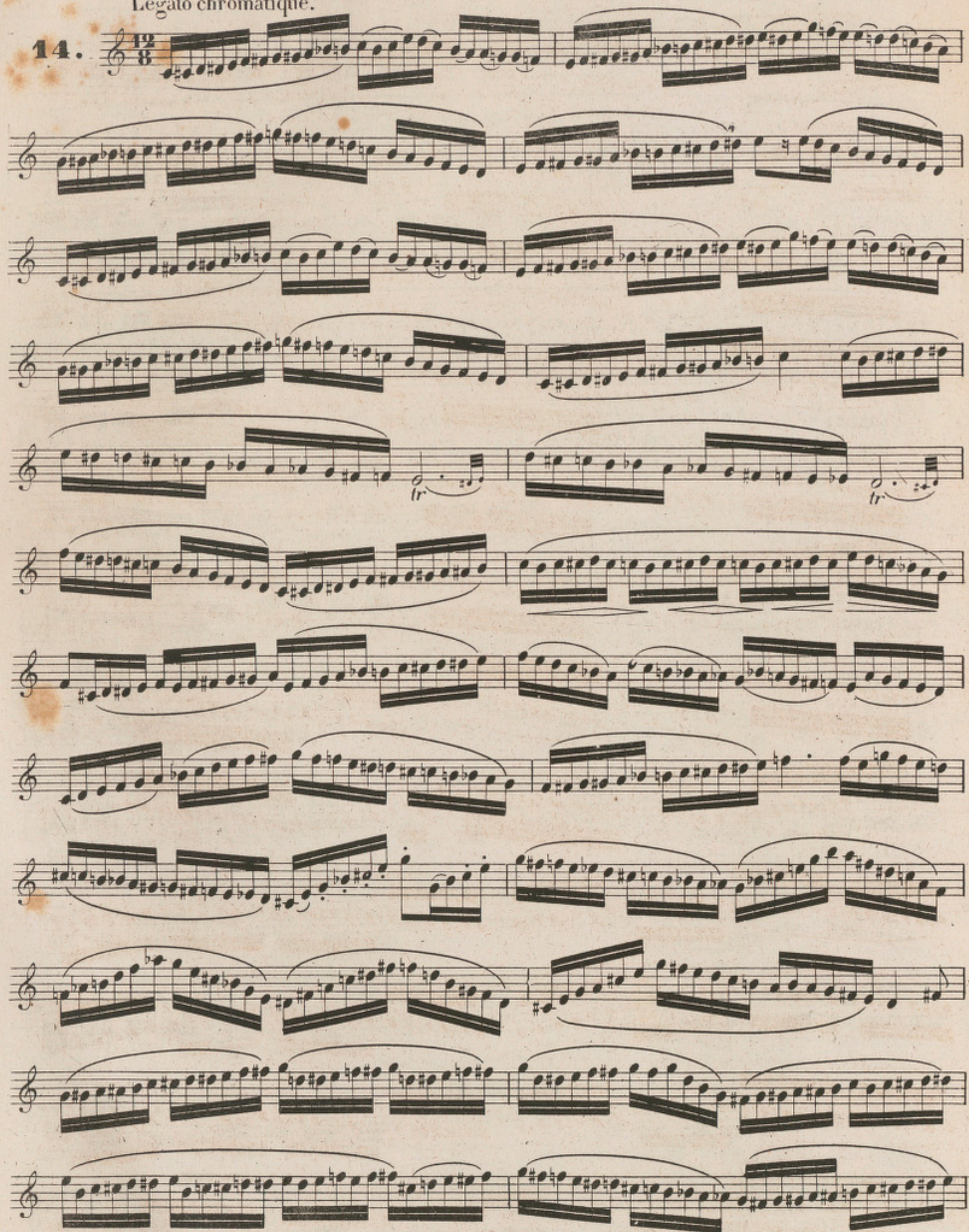
f

13.

Exercise 13 is a musical piece in 2/4 time, marked with a piano (p) dynamic. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Accents (>) are placed over many notes. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

J. B. A. A.

Legato chromatique.

14. The musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 12/8. The music is a continuous, flowing chromatic scale, primarily ascending and then descending, with many slurs and ties indicating a legato performance. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to follow the chromatic path. The final two staves end with a trill, marked with 'tr' and a wavy line.

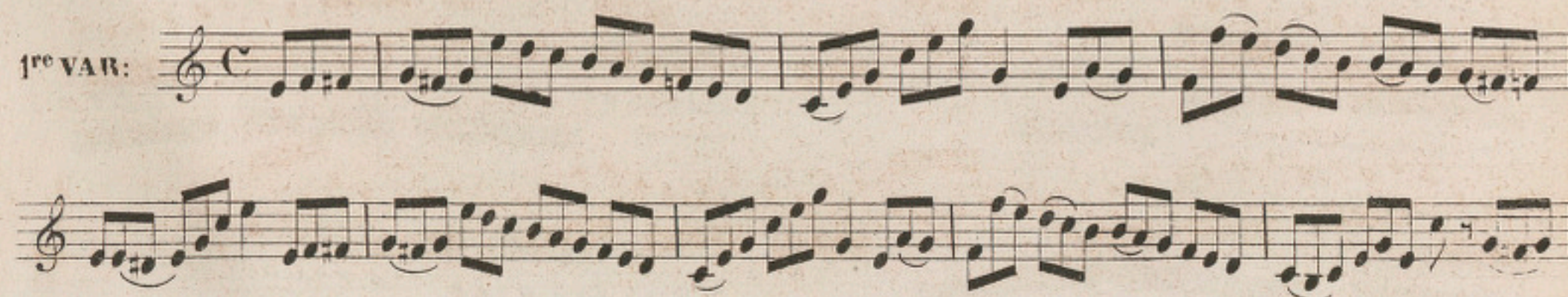


CAVATINE DE BEATRICE DI TENDA.

Andante.

N^o 1.

THEMA.

1^{re} VAR:



3^{me} VAR: et 1^{er} FINALE.

This section contains the musical notation for the 3rd Variation and 1st Finale. It consists of nine staves of music in C major, 2/4 time. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The music is characterized by rapid runs and intricate patterns. The eighth staff includes a forte 'f' dynamic marking and trill ornaments ('tr') above certain notes. The section concludes with a double bar line and repeat signs.

2^{me} FINALE.

This section contains the musical notation for the 2nd Finale. It consists of five staves of music in C major, 2/4 time. The notation continues with rapid runs and intricate patterns. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The second staff includes trill ornaments ('tr') above certain notes. The section concludes with a double bar line and repeat signs.

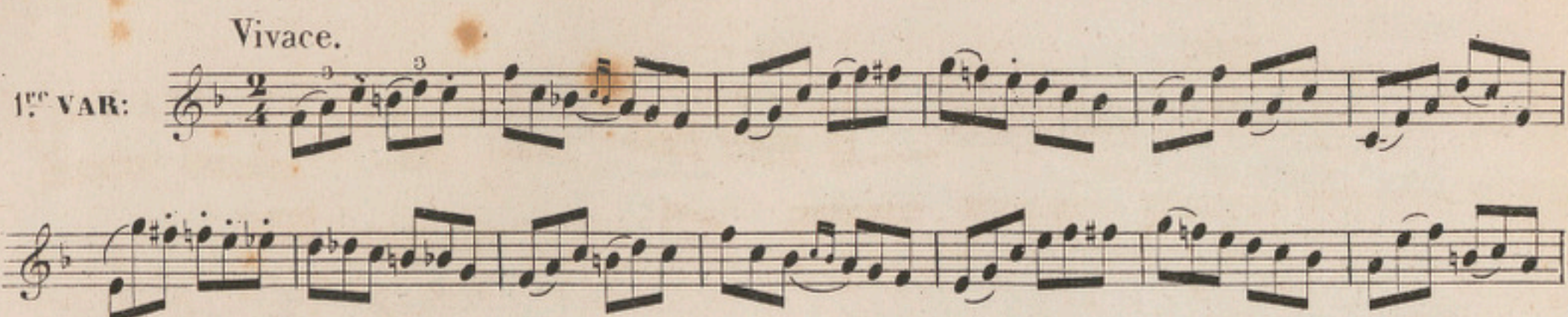
FANTASIE SUR ACTÉON.

211

Nº 2. 

Allegro.
THEMA. 

Vivace.


1^{re} VAR: 

Più Lento.

1^o Tempo.

rall.

Più Moderato.

2^{me} VAR: 

rall.

Tempo.

tr

ad lib.

rall.

Allegro.

p

f

FANTAISIE BRILLANTE.

All^o Maestoso.N^o 3.

crescendo poco a poco

ff

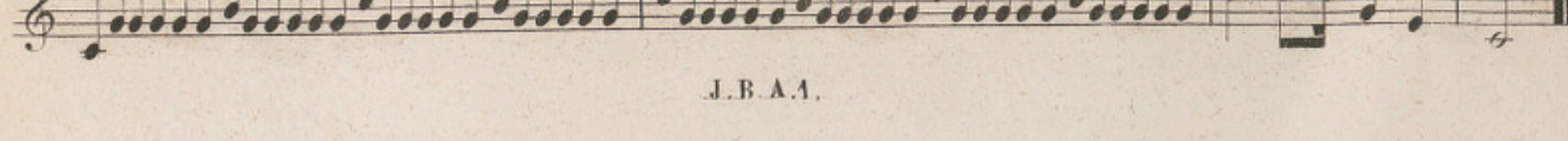
p

THEMA.

Fin.

1^{re} VAR:

Fin.



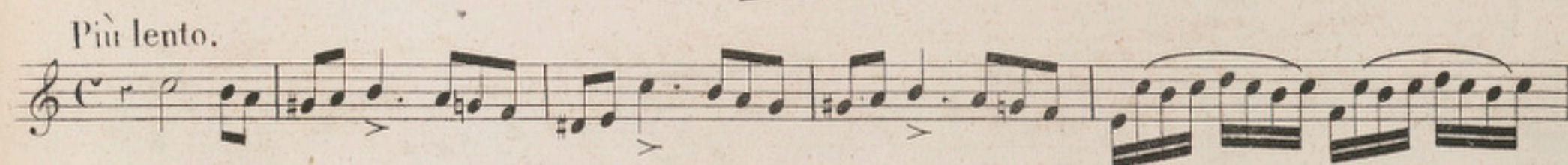
VARIATIONS SUR NORMA.

N^o 4.And.^{te} Maestoso.

Moderato.

Solo.

1^{re} VAR:



VARIATIONS SUR LA TYROLIENNE.

N°5.

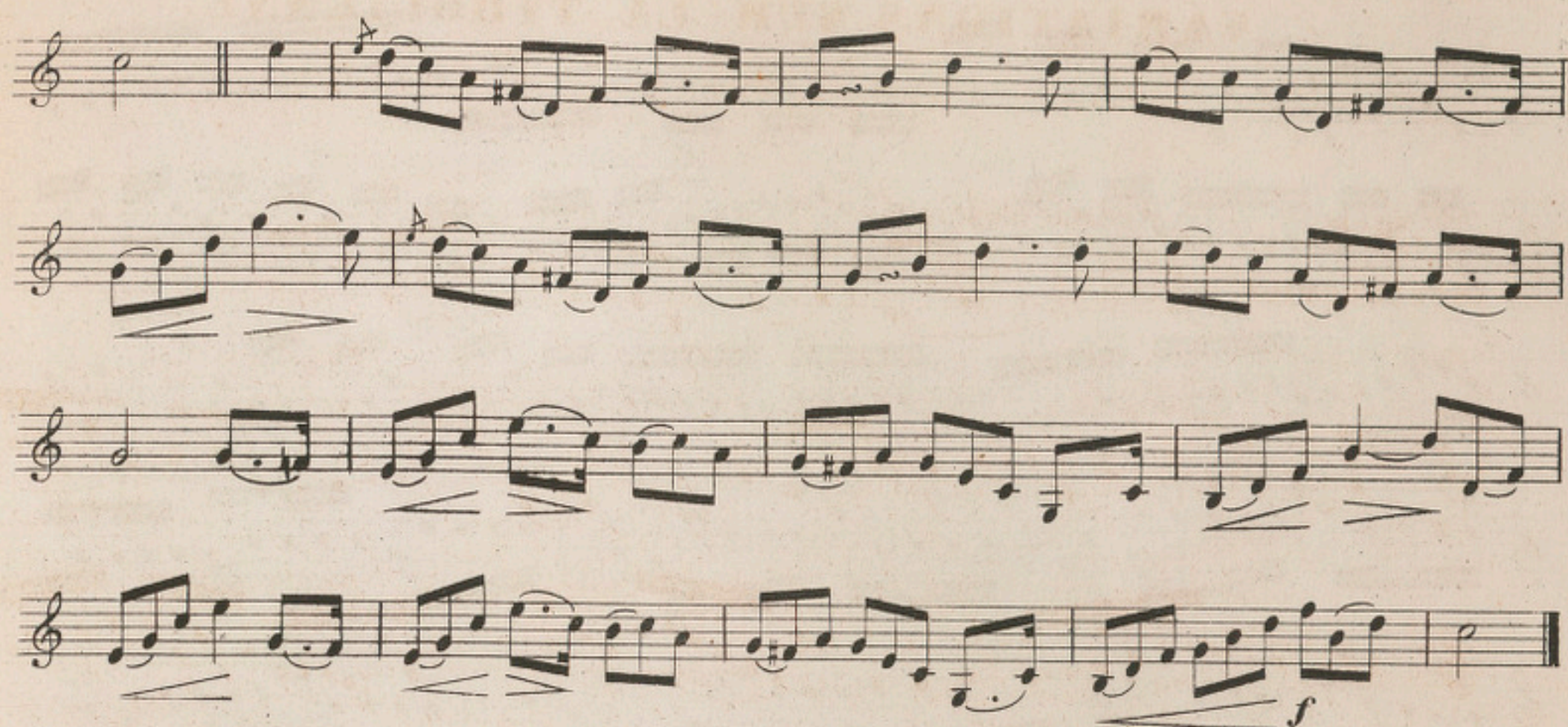
Andante moderato.

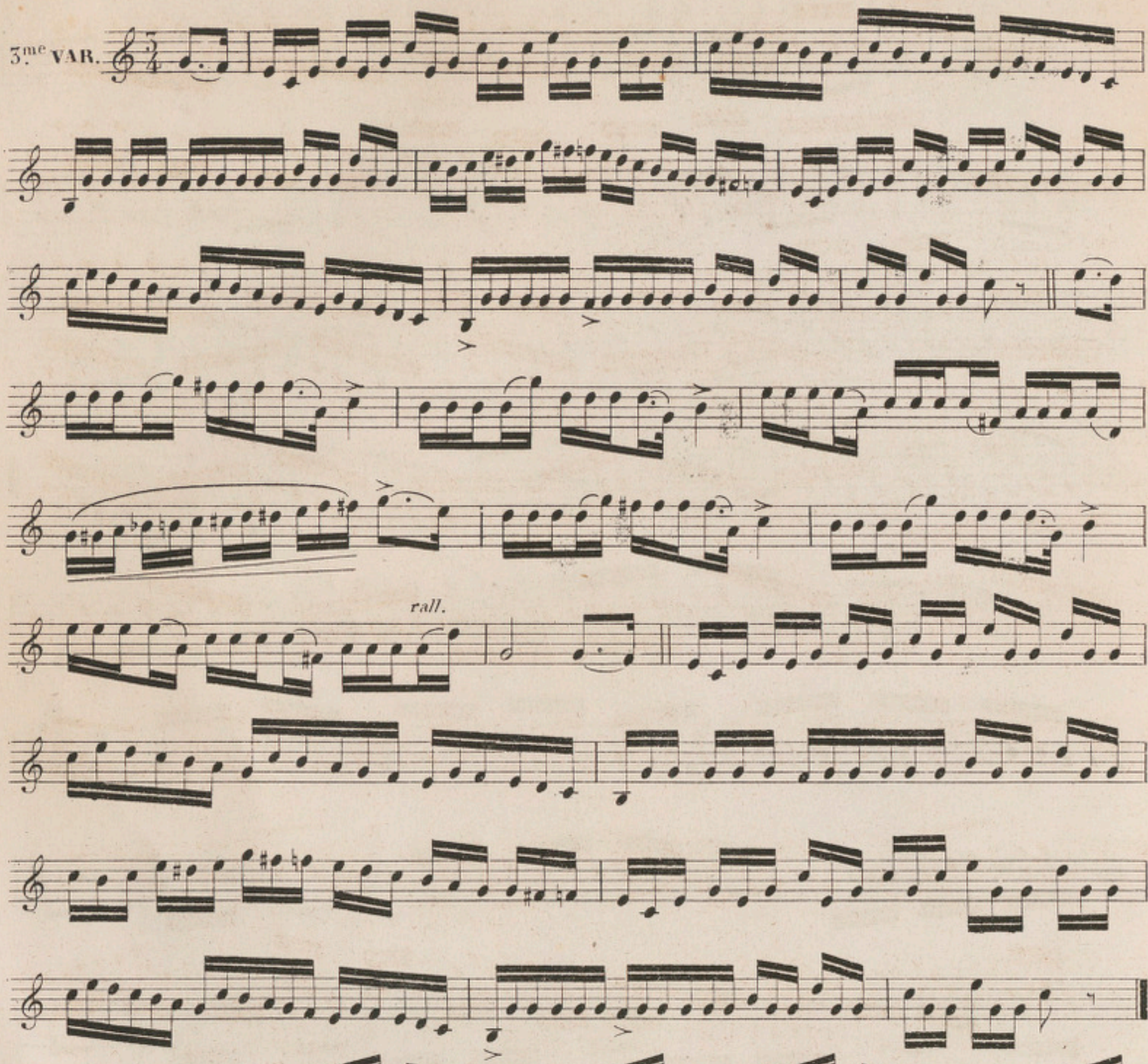
INTRODUCTION.

Andante.


THEMA.

1^{re} VAR.

2^{de} VAR.

3^{me} VAR. 

rall.

4^{me} VAR. 



RONDO *Allegro.*

This section is a Rondo, marked 'Allegro.' and in 2/4 time. It consists of eight staves. The first staff is the main melody, featuring a series of eighth-note patterns. The subsequent staves provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with some staves showing more complex rhythmic figures. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a lively and technically demanding piece.

AIR VARIÉ SUR LE PETIT SUISSE.

N^o 6.

Andante.

rall.

accelerando. *crescendo.* *tempo.*

tr

Andante.

THÈME.

rall.

rall.

1^{re} VAR. *ff* *p* *f* *rall.*

rall. *ff* *p* *f*

rall.

rall.

ff *p* *f*

rall.

2^{me} VAR. $\frac{12}{8}$

p *cres.* *accendo.*

3^{me} VAR. Adagio.

p *f*



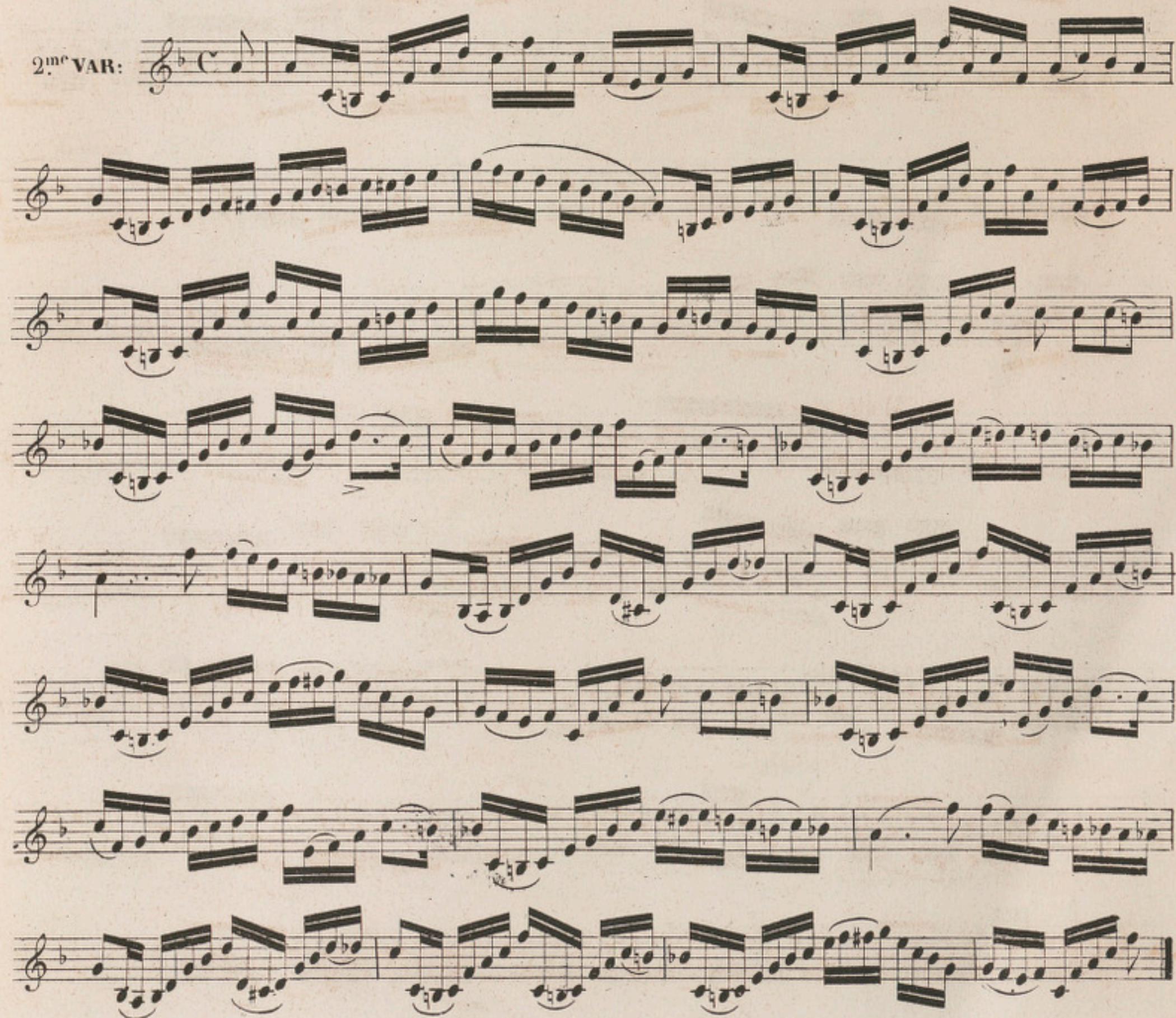
CAPRICE ET VARIATIONS.

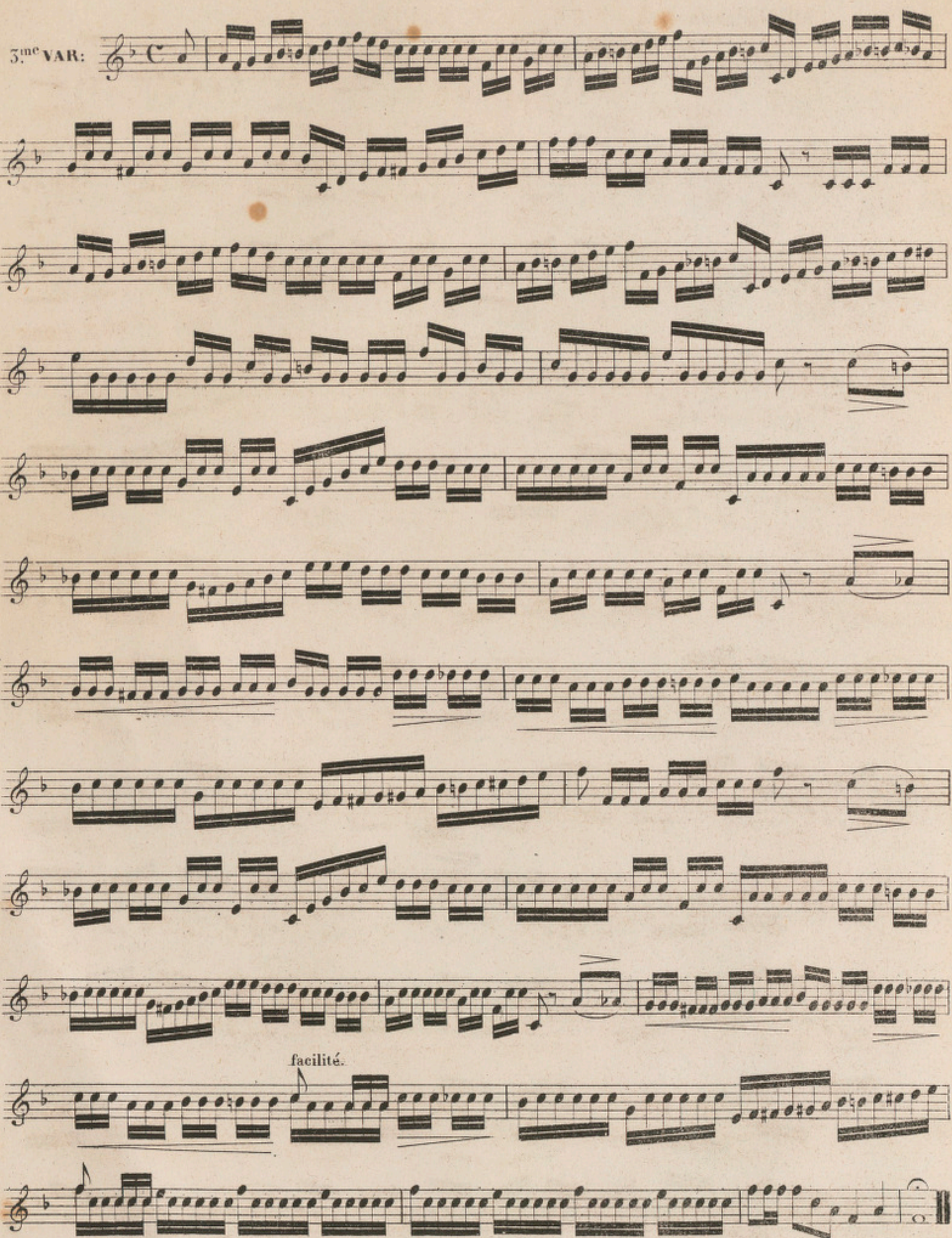
N^o 7. Andantino.

First system of music (8 staves) for N^o 7, Andantino. The music is written in 6/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several slurs and ties throughout. The seventh staff has a *rall.* marking above it and a *f* (forte) marking below it. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

And.^{te} Moderato.

Second system of music (4 staves) for And.^{te} Moderato. The music is written in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several slurs and ties throughout. The second staff has a *rall.* marking below it. The piece concludes with a double bar line on the fourth staff.

All.^o Moderato.1^{re} VAR:2^{me} VAR:

3^{me} VAR: 

facilité.

FANTAISIE ET VARIATIONS

229

(SUR UN THÈME ALLEMAND)

Allegro maestoso.

N° 8.

Andante.

THEMA.

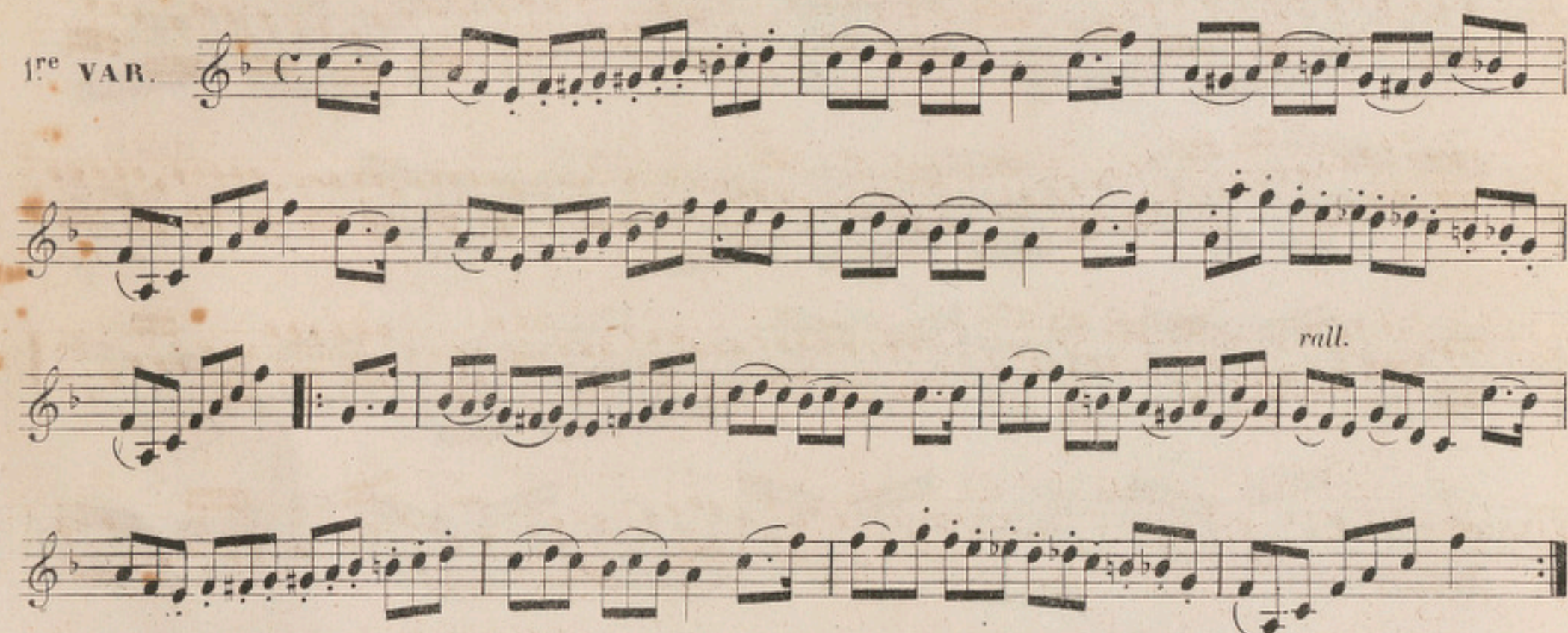
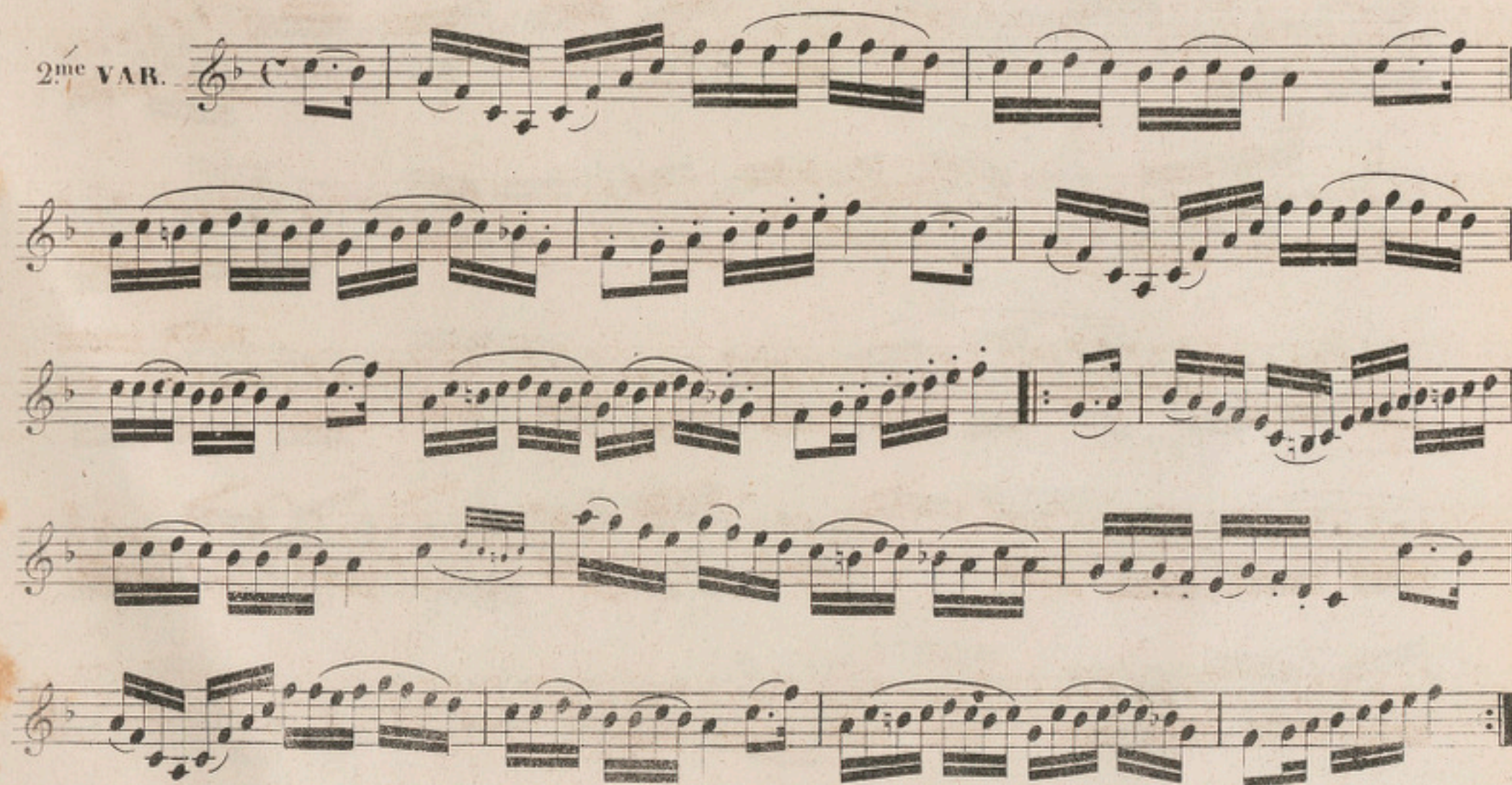
1^{re} VAR: 

2^{me} VAR: 

3^{me} VAR: 

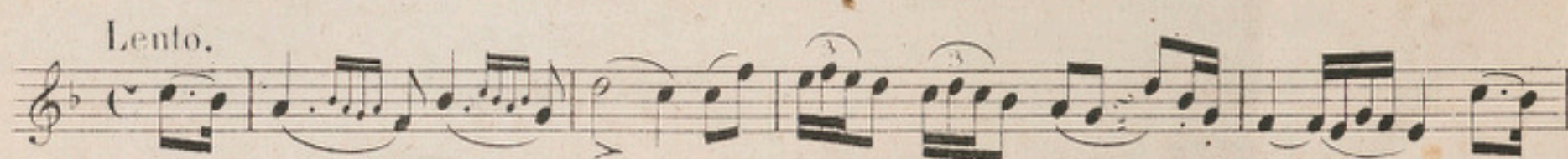
A musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. The score is written on 12 staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and triplet figures. The first five staves contain the main body of the piece. The sixth staff begins with the word "FINALE." and ends with a double bar line. The seventh and eighth staves continue the melodic line with triplet markings. The ninth and tenth staves feature a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The eleventh and twelfth staves conclude the piece with a trill (tr) and a final cadence.

VOIS TU LA NEIGE QUI BRILLE.

N^o 9.And.^{te} quasi Allegretto.1^{re} VAR.2^{me} VAR.

3^{me} VAR. 



FINALE. *Lento.* 

Allegro. 



CAVATINE ET VARIATIONS.

Andante.

N^o 10.

Moderato.

THEMA.

1^{re} VAR:

2^{me} VAR:

5^{me} VAR:

VARIATIONS SUR UN THÈME FAVORI.

(DE WEBER)

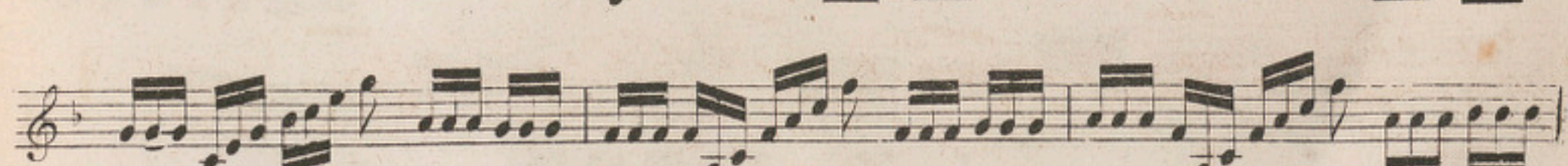
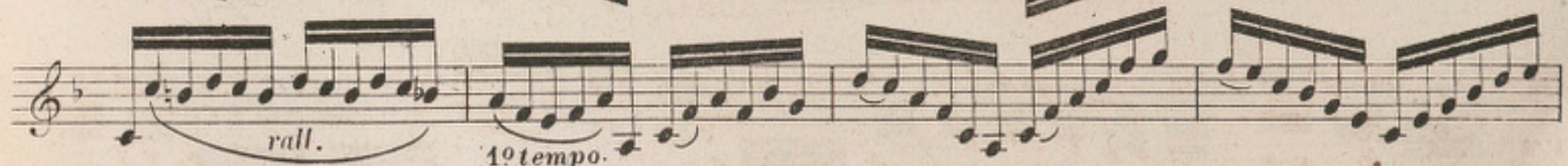
All.^o Moderato.N^o 11.

Musical notation for Variation No. 11, All. Moderato. The piece is in C major, 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff includes the instruction "più lento." below the notes. The third staff continues the melodic development. The fourth staff includes trills marked "tr". The fifth staff begins with a forte dynamic "f" and the instruction "1^o tempo". The sixth staff includes more trills marked "tr". The seventh staff features a rapid sixteenth-note passage marked "rall.". The eighth staff concludes the variation with a final cadence.

Andante non troppo.

THEMA.

Musical notation for the Theme, Andante non troppo. The piece is in C major, 6/8 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is characterized by a slow, steady pace with a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff includes the instruction "rall." below the notes. The third staff concludes the theme with a final cadence.





VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE.

259

N°12.

Allegretto.

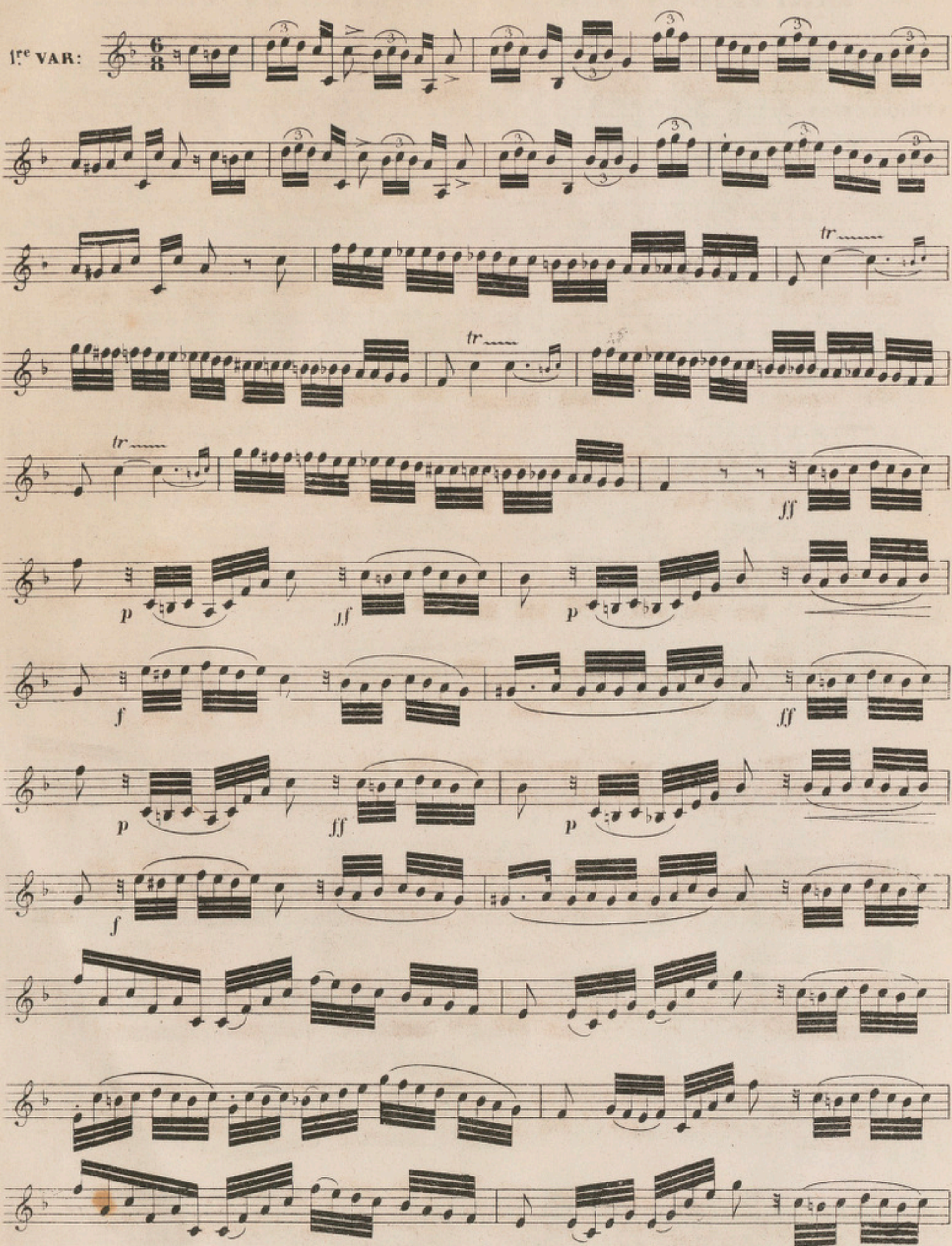
INTRODUCTION.

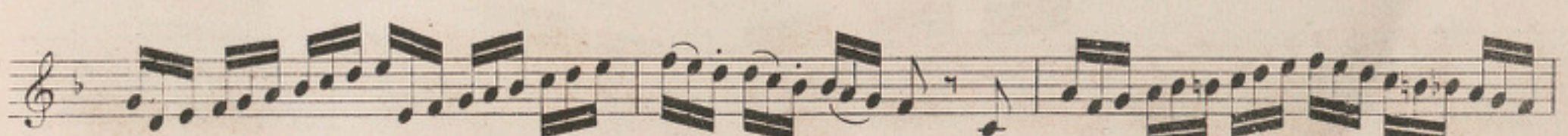
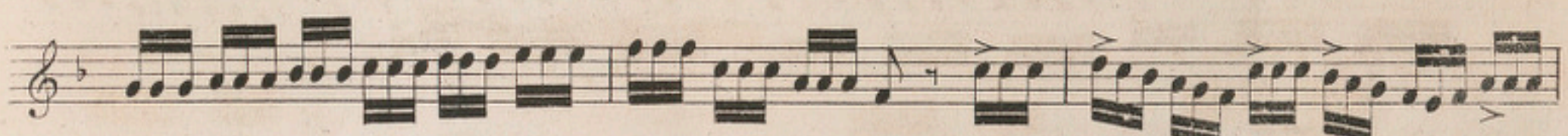
crescendo.

rall.

THÈMA.

rall.

1^{re} VAR: 



Andante.
5^{me} VAR: *dolce.*

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante.' and the expression is 'dolce.'. The first staff contains the initial notation, including a repeat sign and a first ending bracket. The subsequent staves continue the melody, which is characterized by frequent grace notes and slurs. The final staff concludes the variation with a repeat sign and a first ending bracket.

4. me VAR: 6/8

CODA.

